SANDA RADIAN

PORTRETE FEMININE ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

* U N I V E R S I T A S *

EDITURA MINERVA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SANDA RADIAN

PORTRETE FEMININE ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

EDITURA MINERVA
București, 1986

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

„Femeia, eterna poveste, nu-ntreba cine este, iubește-o mereu" — suna romanța pe care lăutarul o cînta la urechea meseanului, smulgîndu-i un oftat după o înghițitură din preaplinul paharului, în înfloritele grădini de vară bucureștene dinainte de război. Textul cîntecului nu corespundea numai sentimentalismului de mahala, ci reflecta o opinie înrădăcinată într-un cerc larg și chiar, epurată în majoritatea cazurilor de edulcorare și lacrimogen, aparținea unei răspîndite viziuni literare. În romanul românesc interbelic se acordă un loc important misterului feminin, femeii învăluită mai dens sau mai străveziu în mantia enigmei și prozatorii se străduiesc să mitifice sau să demitifice această enigmă.

Dacă de-a lungul veacurilor concepția despre femeie și despre rolul ei în societate a evoluat, cea despre feminitate, în ciuda fluctuațiilor modei, s-a păstrat în aceleași limite, aproape intactă. Eternul feminin și misterul, ca nuclee ale acestei noțiuni, s-au rînduit printre mituri. Mary Brodkin, demonstrînd în *Archetvpal pattern in poetry. Psychological studies in Imagination* raportul între cerințele arhetipale și plăcerea estetică, menționează eternul feminin drept una din cerințele arhetipale. Simone de Beauvoir constata în *Tout compte fait (La încheierea socotelilor)*: „...există, desigur, între femela umană și mascul diferențe genetice endocrin-anatomice; ele nu sînt suficiente pentru

a defini feminitatea, aceasta este o construcție culturală și nu un dat natural". [1]

Dintotdeauna literatura s-a apropiat conștient sau nu de cristalizarea în personaje a eternului feminin. Inefabilul feminității, ca funcție a structurii narative, se remarcă însă cu precădere în romanul modern unde, de cele mai multe ori, este declanșatorul acțiunii. Pînă în secolul al XIX-lea, figura femeii în literatură se conturează în forme unidimensionale pe latura benefică sau malefică, chiar dacă la scriitori de geniu ca Racine, Shakespeare sau Dante există nuanțe psihologice. O mecanică a euforicului și disforicului dirijează prezența femeii în opera de artă, constituind o simbolică pentru înălțarea sau decăderea personajului. În această privință e de relevat opoziția între basm și mitologia greco-latină. Jean de Vries, urmărind similitudinile și diferențele dintre saga, mit și basm, afirmă că aceleași arhetipuri — adică figuri și situații exemplare — există în toate, dar, pe cînd eroul din primele două are aproape întotdeauna un sfîrșit tragic, în basm încercările prin care trece se-ncheie cu un deznodămînt fericit. La început, avînd în vedere timpul de geneză al mitului, sagăi și basmului, disforicul și euforicul apar paralel. În aria literaturii culte însă, ele se înfățișează, de cele mai multe ori, ca faze de succesiune istorică. Într-o primă perioadă se manifestă în trecerea de la terestru la celest. În miturile fundamentale principiul feminin, la fel de creator ca cel masculin, reprezintă natura, pămîntul, recolta. Treptat el ajunge să exprime divinul și spiritualitatea. *„Eternul feminin / ne atrage spre înalt"*, proclamă Goethe la finele celui de-al doilea Faust.

În roman, atît pe orizontală cît și cronologic, disforicul și euforicul se reliefează în domeniul socialului, vizînd condiția femeii în societate. Nancy K. Miller în *The heroine's text* (Columbia University Press, 1980) aplicînd această mecanică unor cărți din literatura franceză și engleză a secolului al XVIII-lea, consideră drept text euforic cel în care eroina se ridică de la o condiție umilă și se integrează societății și drept text disforic cel în care eroina suferă de-

[1] Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Ed. Gallimard, 1972, p. 497.

Scanned with OKEN Scanner

florarea, deposedarea sau moartea. Din prima categorie ar face parte *Moll Flanders* de Defoe ori *Pamela* lui Richardson, iar din a doua — *Manon Lescaut* de Prévost, *Noua Heloisă* de Jean-Jacques Rousseau și *Legături periculoase* de Choderlos de Laclos. O asemenea mecanică situațională depinde și de înmulțirea, diferențierea și complexitatea caracterelor, cu cît avansăm spre romanul contemporan. Procesul se petrece nu numai de la unidimensional la pluridimensional, ci și de la individualizare la dezindividualizare și reindividualizare. În lumea mitică, în pofida etichetării etice sau profesionale, elementul surpriză domină simpatiile eroului și eroinei. Athena putea fi la fel de vanituoasă ca Afrodita, de pătimașă ca Hera. Schimbarea de tabără e frecventă în eposul homeric și nu-i condiționată moral. Pînă și postura Furiilor care-l urmăresc pe Oreste e modificabilă și modificată. Doar la unele tipuri marginale ca Pandora există o dominantă etică rigidă, permanentă. În schimb, basmul își construiește eroii și eroinele din perspectivă strict morală și moralizatoare, ca întruchipări ale binelui și răului. Niciodată Baba Cloanța nu poate acționa ca Ileana Cosînzeana, nici Zîna precum Vrăjitoarea. Ceea ce caracterizează însă arhetipurile din ambele sfere este personalitatea, inconfundabilitatea. În eposul cavaleresc și Renaștere, euforicul are o formă specială înălțînd de la început femeia în idealitate, eroul combătînd răul sub culorile doamnei sale. Dante acordă femeii misiunea salvării eroului. Beatrice din *Divina Comedie* se constituie ca un principiu feminin etern, menit să-l salveze pe cel pe care-l iubește. Cu excepția operei shakespeariene — unde, femeia deși factor de reconciliere a discordiei dintre bărbați (figura Porției încununînd această menire în calitate de judecător imparțial), se dovedește totodată o personalitate bine precizată, reprezentînd în majoritatea cazurilor echilibrul și bunul-simț — odată cu misiunea salvatoare ce i se conferă se inaugurează procesul de idealizare al eroinei, proces care o deposedează de concretețe, o dezindividualizează. Acest proces se va desfășura mai ales în cadrul romantismului. Personajul feminin nu mai e ca în mit o cauză precum Elena ori Clitemnestra, un actant ca zeițele, ori Electra, nici un țel ca prințesele sau un mijloc cum sînt zînele. Femeia se transformă într-o aspirație veșnic nerealizată. Marthe Robert observa că eroul romantic „incapabil să deo-

Scanned with OKEN Scanner

sebească individualitățile, nu cunoaște decît Femeia eternă, veșnic schimbătoare și unică sub nenumăratele chipuri care conțin laolaltă toate partenerele amoroase posibile, fără ca vreuna s-o poată egala vreodată pe Aceea în perfecțiune și în puritate. Dorind Eternul feminin și nu o femeie în special, comuniunea mistică cu o imagine neînsuflețită, nu unirea desăvîrșită pe pămînt, dorind Dragostea mai degrabă decît obiectul iubit, el părăsește definitiv drumul pe care adolescentul vechiului Märchen realist, în ciuda fanteziei sale debordante, se luptă cu înverșunare împotriva moștenirilor și vrăjilor pentru a obține «logodnica adevărată». Din cauza Eternului feminin, care face ca toate femeile să fie dorite, răpind fiecăruia dintre ele calitatea distinctă, noul Märchen întoarce pe dos pînă la urmă pe cel vechi, zîna nemaifiind doar auxiliarul iubirii, puterea tutelară și maternă îndreptățită să aranjeze problemele amoroase ale tinerilor și devine ea însăși obiectul căutării erotice, urmărită sub mii de încarnări, cu atît mai fascinantă cu cît rămîne veșnic inaccesibilă."[1] Gérard de Nerval deconspiră poetic suprapunerea de măști, ale acestei femei unice: „Eu sînt aceeași cu Maria, aceeași cu mama ta, sînt aceeași cu cea pe care ai iubit-o mereu sub diverse înfățișări. La fiecare din încercările prin care ai trecut, am aruncat una din măștile care-mi ascund trăsăturile și nu mai e mult pînă mă vei vedea așa cum sînt". Moștenirea romantică a femeii abstracte, dezindividualizate se va păstra multă vreme și în romanul realist sau analitic, fie sub forma idealității, fie sub cea al unei tipologii a femeii victimă care se încarnează în întruchipări diverse, dar rămîne în esență aceeași ca gîndire și comportament. Balzac susține în prefața la ediția Béchet (1834) *Femeia la treizeci de ani*: „Personajul ce străbate, ca să spun așa, cele șase tablouri, nu este o figură, este un gînd. Cu cît acest gînd îmbracă deosebite costume, cu atît el redă mai bine intențiile autorului. Ambiția sa este de a transmite sufletului imprecizia unei reverii din care femeile să poată redeștepta cîteva din impresiile vii pe care le-am păstrat, să reînsufletească amintirile risipite în viață". Georges

[1] Marthe Robert — *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers, 1983, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

Poulet analizează și el fenomenul de dezindividualizare la eroina romantică în eseul *Nerval, Gautier și blonda cu ochii negri*. Cercetînd opera celor doi scriitori care se referă la tipul feminin ideal, Poulet conchide că acest tip ajunge pe căi diferite la autodistrugere. La Gautier personajul se pietrifică, pierzînd din originalitate și forță printr-un exces de determinare, iar la Nerval piere datorită unui exces contrar prin estomparea dimensiunilor concrete, prin idealizare și sacralizare. Această viziune romantică despre femeie cuprinde sîmburele unor idei ale lui Freud care, făcînd o interpretare psihanalitică a unor opere literare, dă reducerii măștilor la un singur chip următoarea explicație, în studiul despre *Negustătorul din Veneția*: secretul celor trei cofrete exprimă unicitatea prizmatică a femeii care ține de natura ei maternă: mama genitrice, amanta și moartea.

Idealizarea și abstractizarea eroinei romantice rămîn aceleași în cele două încarnări antitetice: venere și madonă sau donna angelicata și donna diabolica, noi forme ale beneficului și maleficului din basm, care însă se-ntîlnesc în privința eternului feminin.

Odată cu apariția romanului și dramaturgiei realiste, personajul feminin își redobîndește individualitatea treptat, în cadrul conflictului ce destramă cuplul ori familia. Noțiunii de femeie și de feminitate i se adaugă ideea de feminism. Apar opere literare în care personajul feminin devine un personaj-pledoarie pentru emanciparea femeii într-o societate în care se află într-o poziție de inferioritate. Crește preocuparea pentru psihologie în cadrul romanului și dramei familiale care se alătură romanului de dragoste. Nora lui Ibsen sau Camille Maupin a lui Balzac, mai mult inadaptate decît sufragete, trec prin puternice frămîntări interioare pînă la gesturi decisive de înfruntare a restricțiilor și prejudecăților impuse femeii în acea epocă. Conflictele sociale determină sau intensifică disturbări psihologice. De asemenea există o psihologie a aristocratei, a burghezei, a femeii din popor. Personajul feminin apare în interiorul cuplului și clanului ca factor principal fie al contradicției, fie al armonizării primul cu al doilea în raport cu conjunctura socială în mariile cronici balzaciene, zoliste, tolstoiene. Destinul ilustrativ al Anei Karenina pare parcă explicat de eroina lui Balzac din *Femeia*

Scanned with OKEN Scanner

la treizeci de ani, cînd aceasta se adresează sexului opus: „Noi femeile sîntem mai chinuite de civilizație decît am fi de natură. Natura ne-a impus unele chinuri fizice pe care nu le-ați îndulcit, dar civilizația a dezvoltat sentimente pe care le amăgiți neîncetat (...) Căsătoria, instituția pe care se sprijină societatea de astăzi numai pe noi ne face să simțim toate poverile. Pentru bărbat — libertatea, pentru femeie — datoriile. Noi vă datorăm întreaga noastră viață, dumneavoastră ne datorați numai unele clipe. În sfîrșit, bărbatul poate să aleagă atunci cînd noi nu avem decît să ne supunem orbește (...) Aceasta ne e soarta, văzută sub cele două fețe ale ei: o prostituție publică și rușinea, o prostituare secretă și nefericirea". Prezența personajului feminin este similară în marile construcții balzaciene, tolstoiene și zoliste cu reflectarea condiției femeii în societate. Dar femeia victimă intervine diferențiat în opera doamnei de Staël sau George Sand și în cea a lui Balzac, Tolstoi sau Flaubert. La autoarele femei, personajul păstrează reminiscențe romantice, iar pledoaria pentru emanciparea femeii e mai puternică. La marii prozatori, dacă există o pledoarie pentru emanciparea femeii, ea se însoțește de o punere în gardă împotriva virilizării și sterilizării femeii așa-zis superioare. Deși Flaubert a strigat „*Madame Bovary c'est moi*", e limpede că atît prin manifestările sociale, cît și prin cele psihologice ale eroinei, romancierul se distanțează de ea nu numai obiectivîndu-se, ci și avînd rezerve în fața „greșelilor" victimei ca și Thomas Hardy, autorul lui *Tess d'Uberville*.

Fără a pierde total din încărcătura arhetipală (axată și pe categorii de vîrstă: baba, mama, fecioara, nevasta) sau mitică (Fedra, Eva, Casandra, Maria-Magdalena etc.), nici din dihotomia romantică bine/rău, personajele romanului realist sau naturalist, realizîndu-se în plan social și istoric, dobîndesc detalii mai puternic individualizatoare. Treptat acestea se colorează și biologic-temperamental, mergînd pînă la patologic.

Ibrăileanu, care printre primii la noi acordă atenție personajului feminin ca ferment al diegezei, scria în *După război*: „Femeia a format întotdeauna subiectul principal sau cel puțin episodic al celei mai mari părți din literatură". Afirmația, banală în aparență, deschide mai multe orizonturi. În primul rînd se poate observa că în literatură, în abordarea

Scanned with OKEN Scanner

tipologică a personajului feminin, există o viziune predominant feminină sau predominant masculină. Nu e vorba aici de modul de construcție al personajului, ci de rolul deținut de el în universul artistic al creației, indiferent de poziția pe care o are modelul inspirat din realitate. Lucrul e vizibil în cazul comparării tragediilor lui Corneille cu cele ale lui Racine. Chiar dacă în *Cidul* figurează una din eroinele cele mai emancipate, de fapt, pentru vremea ei, Chimène, care luptă împotriva dogmelor cavalerești, în teatrul cornelian lumea e stăpînită și ghidată de bărbați care, conform codului lor moral, încurcă și descurcă ițele fie că se numesc Cinna și Auguste, Horaces sau Curiaces, Don Diègue, Don Sanche sau Don Rodrigue. În schimb la Racine, deși eroinele trăiesc tot într-o epocă în care dependența femeii de bărbat e incontestabilă, ele sînt declanșatoarele evenimentelor și urmărilor acestora, fie supunînd împrejurările voinței lor ca Andromaca sau Esther, fie pierzătoare ca Fedra sau ca Berenice din tragedia *Titus și Berenice*. Desigur în roman, cu acțiune și personaje complexe, o asemenea departajare apare mai greu de făcut, operele mixte sub acest aspect fiind numeroase. Totuși putem discerne deosebirea între universul feminin și cel masculin în romanele secolelor XIX și XX. Tolstoi a reușit să pătrundă în adîncul sufletului feminin, dar principiul masculin mișcă resorturile, provoacă suferința și moartea, războiul și pacea. Situația apare diferit la Turgheniev sau Stendhal unde femeia este cea care stă la baza acțiunilor și deznodămîntului. M-am referit aici în principal la acei scriitori care au influențat proza noastră.

Pledoaria împotriva victimizării femeii în societate, mai deschisă sau mai absconsă la Balzac, Zola, Flaubert, Tolstoi, Turgheniev, cedează treptat pasul făcînd loc larg consecințelor condiționării sociale în plan psihologic prin sondajul analitic cu multiple funcții, cum îl întîlnim la Dostoievski, Proust sau Gide.

Această extrem de sumară trecere în revistă a problemelor pe care le pune personajul feminin în literatură are drept scop să constituie un punct de pornire în eseul pe care-l întreprindem, marcînd unghiurile diverse din care poate fi privit materialul de studiu.

Așa cum s-a arătat în numeroase rînduri, dezvoltarea bruscă, decalată față de alte beletristici a literaturii române

Scanned with OKEN Scanner

moderne și în special a romanului, a dus la conglomerarea componentelor romantice și realiste în proza din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și, ulterior, a caracteristicilor clasicismului balzacian și a naturalismului zolist cu direcții sthendaliene, flaubertiene și novator proustiene în cursul secolului al XX-lea. Acest fenomen s-a repercutat în mod necesar și asupra personajului feminin care dobîndește de la primele încercări în domeniul genului proteic un loc preponderent în romanul nostru alături de personajul arivistului și parvenitului. E interesant de amintit că nuvela și teatrul ipostaziază puternic la noi în secolul XIX, anterior romanului, figura femeii întruchipată în două tipuri preponderente. În lucrările de evocare istorică ea constituie puterea abuzivă, acea „mulier impotens", cum o definește Lovinescu, „în care îndrăzneala condotierului italian se unește cu isteţimea lui Maeternich".[1] Din această categorie fac parte Chiajna, Vidra, Clara, tipuri ce vor găsi ecou, transformîndu-se din malefic în justițiar în *Năpasta* sau resuscitînd puterea matriarhală în *Ringala* de Victor Eftimiu. În comedie singurul caracter de reținut, Chiriţa, trimite mai mult la tipul parvenitului. Și ea virilizată, de unde ridicolul tentativelor de cucerire a lui Leonaş, își conduce cu mînă de fier familia și moșia. Pînă și în romanul *Ciocoii vechi și noi*, unde în Kera Duduca, se vrea desemnată curtezană, aceasta se arată mai curînd auxiliara, lui Păturică, se dezvăluie sub latura parvenirii și nu a feminității seducătoare, fatală pentru bărbați. Prezența ei, faptul că e vie față de îngereasca Maria, pe care convenționalismul o face inexistentă, se datorește trăsăturilor sale de arivistă. Așadar sub aspectul de tiran ori în suprapunerea peste atributele feminine a celor de parvenit, aceste prime apariții sînt în mică măsură surse ale construcției personajului femeii, așa cum se va constitui în evoluția romanului. Prima eroină înzestrată cu farmecul feminității există totuși în această perioadă de început a romanului românesc. E vorba de Elena din romanul lui Bolintineanu. „E meritul lui Bolintineanu, scrie Nicolae Manolescu, de a inaugura în Elena o linie a romanului nostru ce va duce ocolind, la *Anna*, la *Adela*, la *Ioana*, romane ce

[1] E. Lovinescu, *Psthologia feminină*, *Critice*, vol. 4, București, f.a., p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

poartă nu întîmplător ca titlu nume de femei, căci, după arivist, femeia este al adoilea personaj constituit și specific" [1].

Într-adevăr, finele secolului al XIX-lea pune bazele unei tipologii feminine care dăinuiește pînă azi în literatura noastră. Dar la Bolintineanu, Vlahuță sau Slavici, interesul pentru evidențierea acestei psihologii e întîmplător, se limitează la cîte unul sau două exemplare categoriale, a căror analiză e incipientă. Dezvoltarea romanului după primul război mondial aduce cu sine îmbogățirea și nuanțarea în construcția personajului feminin, frecvența și serialitatea acestuia. Începînd din această perioadă se accentuează și conștientizează, odată cu apariția masivă a romanului de dragoste și familial, preocuparea pentru schițarea unei psihologii feminine în proza noastră literară și acest lucru este sesizat de critica vremii.

Intenția noastră este să investigăm caracterele feminine dintr-un număr de texte reprezentative ale romanului interbelic, pentru a pune în lumină signifianța și exemplaritatea lor precum și rolul pe care l-au jucat în modernizarea genului. În genere vom limita aria de investigație la romanul citadin care, surprinzînd cu cea mai mare acuitate destrămarea cuplului și criza familiei într-o epocă de opulență a burgheziei, reliefează mai clar locul femeii în societatea capitalistă și concepțiile despre natura și capacitatea „sexului slab". Totuși nu ne vom feri să facem și digresiuni în alte domenii romanești cînd și dacă va fi necesar.

[1] Nicolae Manolescu — *Arca lui Noe*, București, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PRECEDENȚE

Romanul de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea e cel al energiilor feminine, dacă ne gîndim la *Elena* de Bolintineanu, *Mara* de Slavici, *Dan* de Vlahuță și chiar la ciclul Comăneștenilor unde în afară de bovarica Tincuța — figură însă cu destule urmașe literare — caracterele feminine își impun voința și aspirațiile ocrotind, guvernînd și transformînd pe bărbații care figurează în cadrul poveștii de iubire sau cronicii de familie. Prima dată în *Elena* de Bolintineanu (1862) se conturează cu stîngăcia artistică a începuturilor, un personaj feminin memorabil ce-și vădește particularitățile, depășind structura sa general romantică. Păstrînd proporțiile, avem impresia că Elena alimentează mai mult decît viguroasele personaje feminine din *Mara* operele ulterioare și din plămada ei se vor naște personajele din proza amplă interbelică într-o măsură mai mare chiar decît arăta, în mențiunea lui, N. Manolescu. Desigur, se poate afirma că Mara și Persida, trăind într-un mediu la granița dintre rural și urban în momentul formării unei burghezii tîrgovețe, sînt fasonate pe un fundal social revolut și cu amănunte regionale, inseriindu-se de aceea mai anevoie în evoluția tipologică a personajului feminin decît Elena care resimte, într-un mediu neutru, drama frecventă, repetată dar mereu nouă a căsniciei nefericite și iubirii în afara căsătoriei. Totuși explicația nu pare mulțumitoare. În fond fuga Persidei cu Natl, sfidînd prejudecățile obștei și apoi întoarcerea ei la matcă, nu e departe de poveștile de iubire

obișnuite, des întîlnite în romanul romantic și realist. În Elena însă, se prefigurează eroina cultă și sensibilă, supusă unui conflict interior etic de mare gravitate. Elescu o cucerește în primul rînd prin ideile sale, expuse curajos în mijlocul unei societăți boierești ostile și al unor parveniți bucuroși că au intrat în rîndurile boierilor sau dornici să pătrundă acolo. Logica, echilibrul și bunul-simț coexistă la Elena cu trăsăturile romantice ale iubirii năvalnice pe care, de fapt, le și anihilează în mare măsură. Deși femeia are o voință puternică, aceasta nu o virilizează. Se caracterizează printr-o evidentă capacitate intelectuală. Chiar dacă în cuvîntul ei la diferitele reuniuni mondene, încă răsună, ca și în al lui Elescu, vocea auctorială, glăsuirea opiniilor politice și sociale, distonînd cu mărturisirile pasiunii sau cu marivodajul epistolar, e de reținut deoarece Elena se dezvăluie în roman în primul rînd prin atitudine civică și morală. Aceasta generează și sentimentele de iubire ale lui Alexandru Elescu. Eroul nu arde de dragoste la prima vedere, nu e sedus de frumusețea femeii. Se precizează că nu fusese impresionat nici de alte ființe frumoase. El își dă seama că Elena îi înțelege vederile politice și corectitudinea etică. Pe alt plan vom întîlni o înfiripare asemănătoare a iubirii în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, unde la început generozitatea și admirația femeii cimentează o relație care altfel ar fi rămas o simplă aventură. Raționalitatea în nașterea amorului care ține de prețuire morală sau intelectuală revine frecvent în romanul interbelic la Camil Petrescu, Sadoveanu sau Holban. Irina din *O moarte care nu dovedește nimic* și mai ales Ioana din romanul cu același nume văd în primul rînd în partener pe intelectualul rafinat și apoi pe amant. Elena începe prin a-l aprecia pe Elescu pentru idealurile sale și încetul cu încetul stima se preschimbă în afecțiune. De aici și dorința ei repetată ca să rămînă doar prieteni : „Ce este amorul, dacă nu o amiciție între două sexe? El se naște din admirația ce are o parte pentru cealaltă, — din stima, din respectul ce știe să inspire. Raporturile stabilite între aceste două părți regulează gradul de simpatie, fac acea dragoste liniștită și fericită, sau acea patimă furioasă și adîncă. Însă cauzele ce-l nasc, admirația, stima, respectul, — pot înceta cu termenul vieții unei părți, cu atît mai mult cînd vedem că ele încetează de multe ori

Scanned with OKEN Scanner

în viață..." Doamna T. din *Patul lui Procust* i se dă prima oară lui Fred ca răsplată pentru că-i acordă încrederea printr-un gest frumos, dezinteresat.

Pentru Elena rațională nu exclude idealul iubirii absolute și unice. Ea nu i se refuză lui Elescu pentru a nu-și înșela soțul (soț de altfel impus de părinți și nedemn de ea), ci pentru a nu scădea în ochii celui pe care-l iubește. Auzim parcă de departe răsunetul cuvintelor Julietei: „Să nu mă crezi ușuratică dacă m-am dăruit prea repede". Elena știe că pînă la urmă va ceda, pentru că asta e legea iubirii, dar nu poate concepe faptul că nu l-a întîlnit pe Alexandru cînd era neprihănită, că nu-i poate dărui tot ce merită dragostea considerată ca un sentiment nerepetabil. De aceea, cedarea înseamnă pentru ea condamnarea la moarte. Tonul este apropiat de al eroinelor balzaciene: „Educația societății noastre este așa că, în privința onoarei în căsătorie, crede că este o virtute de a o viola, o slăbiciune de a o respecta. A iubi, pentru o femeie măritată este de multe ori o virtute și orice virtute implică ideea unui sacrificiu... Știi, Alexandre, ce rămîne să facă o femeie care a trădat parola dată soțului său? Să moară! Iacă pentru ce zic că este o virtute a iubi." Nu întîmplător dacă în Manoil e citat Werther, în Elena eroina citește *Le Lys dans la vallée* de Balzac. La Elena, aspirația de emancipare a femeii se manifestă înglobată în idealurile pașoptiste patriotice și de dreptate socială pe care le susține cu orice prilej. În afirmarea părerilor ei fără grandilocvență sau ostentație, dar cu deosebită fermitate, se manifestă o personalitate puternică însă discretă, nu explozivă, cum este Mara lui Slavici. Gestul ultim, de a o înzestra pe Caterina pentru ca aceasta să nu fie nevoită să se căsătorească silit, e edificator pentru ideile ce o animă pe Elena cu atît mai mult cu cît e precedat de dotarea unei alte tinere, o țărăncuță întîlnită într-o excursie, pentru a-i da posibilitatea să se cunune cu feciorul sărac după care părinții nu voiseră s-o dea. Spre deosebire de eroinele clasice, la care în lupta dintre datorie și pasiune învinge datoria, sau de cele romantice la care dragostea e mai presus de toate, Elena constituie un personaj cu elemente realiste, care cîntărește bine cauzele și efectele încercînd să-și impună consecvența cu sine și o logică acțiunilor, trăsături pe care le vom regăsi în Sașa din *Viața la țară*. Elena nu-și

Scanned with OKEN Scanner

îngăduie o legătură furișă, ascunsă, deoarece aceasta i-ar știrbi din demnitate. Nu disimularea o îngrozește, ci scopul minciunii. A minți e uneori permis, dar depinde ce țel e urmărit. Elena gîndește nuanțat, nu are o etică rigidă, se supune pe sine unei sumare dar vizibile analize psihologice.

În al doilea rînd, în romanul lui Bolintineanu merită semnalată drama geloziei ce ocupă ulterior un loc atît de important în romanul interbelic. Ambele personaje, Elena și Elescu, sînt geloși unul pe altul, se chinuiesc reciproc. Totuși, între reacția femeii și cea a bărbatului există o diferență clară. Pare greu de susținut că gelozia lui Elescu este justificată. Simpla urzeală a intrigantei Zoe n-ar trebui să stîrnească la Alexandru bănuieli atît de grave, ajungînd la invective și la negarea a tot ce-i dovedise pînă atunci virtutea femeii iubite. Purtarea sa trădează în germene aceleași neliniști și obsesii ca la eroii lui Camil Petrescu și Holban. Scena de la masă, cînd Elena stă de vorbă cu Ranu, iscă în sufletul lui Alexandru o frămîntare similară, minus detalierea științifică, cu comentariul interior, al purtării Elei față de Vasiliade făcut de Ștefan Gheorghidiu în celebra excursie de la Odobești din *Ultima noapte...* Iată textul lui Bolintineanu: „Lui Alexandru îi păru că Elena vorbește prea mult cu acest nou venit, că prin urmare îi place a vorbi cu dînsul. Pentru întîia oară el simți o gelozie profundă, ca și amorul său pentru dînsa. — Acest om este frumos! — își zise el. — Cine poate ști, dacă Elena nu se simte atrasă către dînsul?... Iacă, cum îl caută!... Îi vorbește încet!... Ce îi zice?... Negreșit ceva ce nu-i poate spune tare... Oare nu-l cunoștea mai înainte?... Se poate... O, femeile!..." Să-l alăturăm paginilor din *Ultima noapte...*: „Acum erau amîndoi alături, iar eu, cam la colț, între un domn bătrîn și o doamnă urîtă. Fiecare credem că femeia care ne iubește are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mîngîiere și frumusețe, gesturi cărora noi le dăm un anume înțeles și ne e o suferință crîncenă să vedem că le are și pentru altul (...) Sînt clipe cînd ura și dezgustul meu pentru femei devin atît de absolute, că socotesc că de la oricare dintre ele te poți aștepta la orice. Astfel ca, într-o excursie, s-o descoperi în camera unui domn, nu mai mi se pare imposibil, cu toată oroarea pe care mi-o inspiră asemenea infamie, ori de unde ar veni, iar o iubire de aproape doi ani nu mi se pare deloc o pie-

Scanned with OKEN Scanner

dică pentru o femeie, care, cînd iubește iar, e gata pentru toate nerușinările și imprudențele".

Elena la care gelozia se colorează paradoxal de raționalitate, dovedește ca și doamna T. din *Patul lui Procust* o demnitate de natură superioară în orice împrejurare. Dacă cele dintîi semne de gelozie — scurte remarci despre posibilul cuplu Alexandru—Caterina sau interogații despre o frumoasă Maria — țin mai curînd de tachinărie și cochetărie, cerînd parcă proteste și declarații de dragoste, cînd suspiciunea are drept obiect pe Zoe, izbucnirea conține o doză puternică de mîndrie: „Geloasă de o creatură atît de înjosită! Îți spun că voi să știu dacă te-ai coborît pînă să consimți la cochetăriile unei Mesaline!" Asemănătoare Sașei prin echilibru, discreție și stăpînire de sine, Elena mînuie arta conversației și badineria ironică ușor melancolică, vestind pe Ela din capitolul *Aceasta e rochia albastă*. Bineînțeles însă, construcția romanului, clișeele situaționale romantice rup unitatea personajului ce abia își conturează formele delicate în noianul unor urzeli puerile, salvări spectaculoase și exaltări neașteptate. Elena se manifestă totuși prin portret spiritual ca o eroină clasică, iar portretul fizic se mărginește la epitetele „dulce" și „frumos". Tot de clasicitate ar ține personajul de suivantă al Caterinei, un fel de alter ego pentru Elena. În Caterina, Elena își proiectează idealul — ceea ce ar fi vrut să fie, neacceptînd nici un compromis. Datorită prezenței Caterinei, romanul rămîne deschis în direcția euforicului, în ciuda faptului că Elena moare de ftizie, deznodămînt nepregătit de desfășurarea romanului, înrîurit probabil de *Dama cu camelii* de Dumas-fiul și contrastînd cu logica povestirii.

În antiteză cu Elena apare Zoe, imorală și demonică, despotică, antipatriotică și intrigantă. Această categorie de femei reprezentată de personaje unidimensionate, lipsite de complexitate, dar nu și de putere de seducție, se va păstra pînă tîrziu în romanul interbelic, puse în majoritatea cazurilor în opoziția romantică inițială cu madona, femeia ideală sau superioară. Pot fi menționate Zoe Vesbianu din *Întunecare* și un număr mare de curtezane din opera lui Ionel Teodoreanu, de la Ioana Pală din *La Medeleni* pînă la Tina Tomaș din *Tudor Cequr Alcaz*. Ele se caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

mai ales prin prozaism, prin nepăsarea față de valorile spirituale sau prin minimalizarea acestora și supralicitarea celor materiale, precum și prin ambiția socială nemăsurată.

Prin glasul Elenei, Bolintineanu persiflează ades, cum s-a mai remarcat, convențiile și clișeele sentimentalismului romantic, inclusiv pe ale sale din *Manoil*, deși nici al doilea roman nu este complet ferit de ele. Elena îi reproșează lui Alexandru că-i cere să se îndrăgostească de el „ca în romane" după ce o salvase de la înec, îi impută o vorbire prea înflorită, incredibilă și de aceea stînjenitoare.

În romanul lui Gib Mihăescu vom regăsi la Donna Alba o atitudine similară cu a Elenei cînd vrea să pună capăt, în cele din urmă, duelului cavaleresc la care o incitase Mihai Aspru, dorind s-o cucerească cu ceea ce presupunea el că ar fi armele aristocrației morale.

Liviu Petrescu remarca: „Manierismul ar fi devenit, totuși în cele din urmă supărător, ar fi imprimat operei o atmosferă de artificialitate dacă eroii înșiși nu ar fi privit propriile lor fapte deopotrivă cu încîntare și ironie. Între Mihai Aspru și Donna Alba se deschide astfel o adevărată competiție, o întrecere cavalerească în care fiecare dorește să se arate superior celuilalt prin noblețea intențiilor și prin rafinamentul gustului..." [1]

Nici romanul lui Slavici „*Mara*" nu-i lipsit de caracter polemic și autopolemic. Polemica însă nu-i declarată deschis ca în Elena, unde prin glasul eroinei auzim rezervele autorului față de încă dominantul curent al epocii. Ea apare inclusă în structura personajelor și a mecanismelor sociale sub forma realității vieții ce spulberă iluziile romanțioase. Ironia lui Slavici răzbate în primul rînd din ceea ce vor să pară personajele în contrast cu ceea ce sînt de fapt. Aparența văduvei sărmane care strînge pentru „sărăcuții mamei" ascunde tipul zgîrcitului și parvenitului. Dar determinantele sociale ale îmbogățirii precupeței Mara duc la amăgirea celor din jur care o cred pe cuvînt și chiar la autoamăgirea mamei lui Trică și a Persidei. Pretextele ei de a acumula avere sînt fără îndoială pretextele avarului care iubește mai presus de orice banii și găsește deci motiv să-i

[1] Liviu Petrescu, *Realitate și românesc*, București, Editura Albatros, 1969, p. 244—245.

Scanned with OKEN Scanner

păstreze. Personajul însă este astfel construit, încît se depărtează atît de ridicolul avarului clasic, de o absurditate maniacală, al lui Molière, cît și de cazul patologic schițat de Delavrancea în *Hagi Tudose*.

Păturică din *Ciocoii vechi și noi* îl ruina pe risipitorul feudal datorită unei mentalități noi despre valoarea banului bine chibzuit dar și productiv. Filimon, opunîndu-i lui Tuzluc pe patriarhalul ban C. și tratînd în perspectivă romantică satanismul lui Păturică dădea povestirii un deznodămînt moralizator factice. *Mara* traduce exact procesul istoric urmărind calea unui exponent al burgheziei în ascensiune. Precupeața tezaurizează și în același timp se chivernisește fără ca aceasta să constituie o urzeală malefică. Refuză să dea bani pentru propriii ei copii în scopul de a-i investi în afaceri rentabile. Elena lui Bolintineanu făcea parte dintr-un mediu unde banii jucau un rol important în cumpărarea unui nume nobiliar sau a unei poziții sociale, dar nu însemnau în sine o supremație absolută. Mara se află într-o lume unde banul poate totul. Om de afaceri și self-made-woman, Mara sacrifică pe cei mai apropiați devenirii ei, ridicării pe scara socială. G. Călinescu scria că Mara e o mamă bună, cînd nu-i vorba de bani. Afirmația pare cel puțin paradoxală, căci, dacă în ce privește educația Persidei faptul că Mara profită de afecțiunea purtată fiicei ei de maica Egidia probează simplă șmecherie negustorească din partea „sărmanei" văduve, soarta lui Trică e tratată cu indiferență, mama lăsîndu-și feciorul să plece la oaste cînd nu ascultă sfatul ei cinic de a-l înșela pe meșterul Bocioacă. Totuși, G. Călinescu surprinde o latură adevărată în construcția personajului. Mara nu trezește antipatie ori repulsie, nici celor din jur, nici cititorilor, precum alți zgîrciți sau parveniți de la avarul lui Molière, coana Chirița și Păturică pînă la personajele balzaciene Gobseck ori Grandet. Ea apare ca o expresie a vitalității unei clase ce-și dobîndește locul în societate, iar etica ei este în consecință cea curentă, unanim recunoscută în tîrgul unde trăiește, morală ce n-a ajuns încă revoltătoare, pentru că nu disimulează exploatarea și parazitismul. Totuși, nu se poate nega la Mara o doză de dezumanizare a personajului matern, grija pentru avere — cum s-a mai semnalat, citindu-se ades scena cînd în loc să alerge la Persida bolnavă, se gîndește la

Scanned with OKEN Scanner

banii din ascunzătoare — întrecînd-o pe cea de om. Putem vorbi aici de o incipientă a dezumanizării părinților în raporturile cu copiii pe care o găsim în majoritatea romanelor ciclice și cronicilor de familie din literatura europeană a secolelor XIX și XX, ceea ce-i îndepărtează pe aceștia din urmă de clan.

Față de morala idilei sau a basmului reluată în *Comoara*, *Moara cu noroc* ori *Scormon*, unde „banul e ochiul dracului", răul e pedepsit și binele învinge, narațiunea din *Mara* se impregnează de mentalitatea burgheză în prima fază compradoră. Tradițiile rurale, pe de o parte, sau prejudecățile naționale, pe de alta, determină atitudini de suprafață. Fondul este îmbogățirea. Tinerii, romanțioși, uită un timp acest lucru, dar cedează în fața realității și preiau mentalitatea părinților. Mara are ca pretext al acumulării la început viitorul copiilor. În sine însă consideră că tinerii trebuie să-și facă loc în vîltoarea vieții așa cum a reușit ea. Dacă Trică vrea să profite de oferta lui Bocioacă, care la rugămintea soției dar și datorită propriei opinii intenționează să dea plata pentru răscumpărare, bine, dacă nu — să plece la oaste și Mara îl petrece cu veselie, mîndră de curajul său. De asemenea, ea înțelege amorul Persidei chiar dacă nu-l aprobă, arătîndu-se mai tolerantă decît Huber, tatăl lui Natl, și totodată mai maleabilă, mai clarvăzătoare. Într-un fel, psihologia Marei depășește înclinarea spre melodramatic și senzațional care artificializează unele părți ale romanului. Mara știe că singur banul conferă prestigiu social. Îl strînge, îl adoră ca orice zgîrcit, însă, spre deosebire de toți ceilalți avari din literatura română și universală ce se pretind săraci, ea face cunoscută posesia averii care îi asigură acest prestigiu. Se codește și amînă să-i dea Persidei zestrea pentru a nu se despărți de bani, nici o clipă însă nu se gîndește să nu i-o dea deloc, fiindcă lumea ar crede că n-are stare. Mai tîrziu, asemenea euforii naive ale mentalității burgheze compradorice se sting. Pornind de la problemele materiale, raporturile între generații fie că se înăspresc cu totul, fie că ajung deosebit de strînse, convertindu-se într-o etică a clanului a cărui solidaritate nu o poți încălca fără a fi osîndit grav, uneori cu moartea. O probă definitorie este ciclul Hallipilor de Hortensia Papadat-Bengescu, unde dezumanizarea cuprinde toate personajele fe-

Scanned with OKEN Scanner

minine care n-au alt țel decît să spele rufele murdare în familie, să nu dea curs scandalului, să păstreze fațada. Doctorița, „buna Lina", nu-și recunoaște fiica pe care o ține în casă ca pe o slujnică.

Totuși în literatura noastră interbelică vom întîlni mai puțin această problemă decît în romanele fluviu occidentale ca *Forsyte Saga* de Galsworthy, *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard sau *Buddenbroock* de Thomas Mann. De asemenea dacă în *Mara* se remarcă situații contingente cu momente din opera lui Balzac sau Maupassant, episoade unde femeia mai vîrstnică trebuie să dea curs căsătoriei tînărului ei amant cu fiica sa, ele nu sînt ca la cei doi clasici francezi parte importantă din acțiune, rămîn marginale. Nevasta lui Bocioacă nu poate fi considerată doamna de Nucingen sau doamna Walter, iar Trică, involuntar Bel Ami, n-are profilul lui Duroy sau Rastignac.

În schimb, la Hortensia Papadat-Bengescu împrejurarea dobîndește forme monstruoase tocmai pentru că sînt socotite firești, golite de dramă și de zbucium. În *Drumul ascuns*, doctorul Walter plănuiește cu calm căsătoria sa cu fiica soției suferinde în așteptarea morții acesteia. Lenora știe de proiectul bărbatului și se simte mulțumită că averea va intra în posesia fetei. Iar Cocăi Aimée i se pare normal să succeadă mamei, visînd să devină centrul înaltei societăți.

Mara mai ține în mare măsură de femeile virilizate din literatura română a secolului al XIX-lea și-și va găsi puține succesoare într-o beletristică tot mai interesată de feminitate, o feminitate misterioasă și atrăgătoare, căreia i se opune mai rar energia virilizantă și mai des senectutea arțăgoasă din opera călinesciană sau sterilitatea fetei bătrîne din opera lui Cezar Petrescu, Teodoreanu etc. Mai interesantă ca antecesoare a personajelor romanului interbelic pare Persida. Ea, ca și fetele din idilele rurale ale nuvelisticii lui Slavici, desfide barierele și prejudecățile sociale și naționale și silește în cele din urmă pe cei din jur să accepte alegerea bărbatului pe care-l iubește. Sfioasă dar și hotărîtă, provoacă mărturisirile îndrăgostitului șovăielnic și nu se dă în lături să fugă de-acasă cu el. Sentimentul nu se luptă îndelung cu rațiunea, izbucnește năvalnic și dictează deciziile cele mai nesăbuite. Persida se înamorează din prima clipă cînd îl vede pe Natl de la fereastra mănăstirii. Iubirea i se

Scanned with OKEN Scanner

arată ca o patimă oarbă, de nestăvilit care o împinge să calce legile nescrise ale obștii. N. Manolescu notează că dragostea ei „seamănă cu o boală împotriva căreia se luptă. E felul de a iubi în mai toată proza ardelenilor. Bolnave din dragoste sînt atîtea din eroinele lui Agârbiceanu sau Rebreanu" [1]. Față de aceleași simțăminte și atitudini din nuvele ca *Gura satului* sau *Crucea din sat*, în care împlinirea iubirii în căsătorie constituie un deznodămînt fericit, în *Mara* căsnicia aduce uzura, dezamăgirea, rutina. Unirea femeii energice și decise cu bărbatul slab din fire spulberă iluziile tinereții și întoarce oaia rătăcită în tîrgul de baștină. Desmeticirea de la romanțiozitatea iubirii la prozaismul căsniciei apare și în *Tănase Scatiu* și în prozele despre viața provincială, cum e microromanul *Floare ofilită*, de Sadoveanu, dar eroinele reacționează diferit, conform altor determinante sociale și psihologice. Persida se asprește și se oțelește, reluînd lupta vieții pe urmele mamei, în timp ce celelalte tînjesc, se vestejesc și mor. Prin evoluția cuplului Persida-Natl, Slavici se arată discret polemic cu idilele rurale din povestiri. Polemica nu vizează însă clișeul literar, ca în *Elena* de Bolintineanu ci confruntarea viselor tinereții cu realitatea.

Persida și Trică acceptă în cele din urmă codul moral al societății din care fac parte. În universul feminin al prozei erotice a lui Slavici această acceptare reliefează și mai clar predominanța voinței femeii. Persida, încă din primele zile ale convieţuirii cu Natl, are senzația că îl posedă ea pe el, nu că i se dăruie. „N-are să-și dea nici o silință : Persidei îi era destul să-l vadă mereu voios și să-și aducă aminte în ce stare l-a găsit, pentru ca să simtă că ea l-a scăpat, l-a ridicat, i-a luminat viața, și să se uite la el parcă ea l-ar fi făcut". Cînd ajunge o a doua Mara, posesia devine forță de dominație. Trică, cel care întîi refuză să se afle într-o situație delicată față de meșterul său, ajunge la compromisul de a primi amorul mamei și pe cel al fiicei și în ultimă instanță se căsătorește cu aceasta din urmă. Femeile își impun așadar voința, se bizuie mai mult pe ele decît pe bărbat. Mara n-are nimic de așteptat de la soțul

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, București, Editura Minerva, 1980, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

care-şi petrece timpul la cîrciumă, Persida îşi pierde încrederea în Natl şi se descurcă singură. Afecţiunea dispare şi rămîne doar munca femeii şi venirea pruncului care cimentează relaţiile de familie.

Altfel se petrec lucrurile în universul masculin al prozei erotice a lui Rebreanu, unde părăsirea iluziilor tinereţii de către Laura sau Ghighi din *Ion* corespund pur şi simplu mentalităţii curente că dragostea romanţioasă nu-i tot una cu întemeierea căminului, fata fiind datoare în primul rînd să rezolve nevoile materiale ale viitoarei căsnicii şi eventual ale membrilor familiei sale. Disforicul pecetluieşte soarta celor ce sînt mînate de patimă împotriva raţiunilor sociale. Ele se autocondamnă şi în romanele rurale şi în cele citadine, căzînd victima pasiunii care se sfîrşeşte cu sinuciderea, ca la Ana din *Ion*, Liana din *Jar*, la crimă ca la Solomia din *Amîndoi*.

Dacă la Mara bucuriile maternităţii sînt separate de o veritabilă preocupare şi poate tocmai din această cauză ea face inconştient parada permanentă de îngrijirea copiilor şi îngrijorarea pentru Persida şi Natl, ciclul Comăneştenilor debutează cu o figură maternă de excepţie, cum rar vom mai întîlni ulterior în literatură, deşi Saşa nu-i în *Viaţa la ţară* mamă de-adevăratelea. Ca şi în *Mara*, întîmplările se orînduiesc în umbra eroinei şi ea le imprimă o atmosferă, un ton anume legat de ritmul moşiei pe care o cunoaşte, o gospodăreşte şi o iubeşte. Din momentul revenirii lui Matei Damian în ţară, la căpătîiul mamei muribunde, dorinţa exprimată de coana Diamandula ca fiul său să ia în căsătorie pe Saşa închide în ea ideea trecerii grijii şi ocrotirii materne a bărbatului de la femeia vîrstnică la cea tînără. Imaginea Saşei se suprapune în mintea lui Matei altora de tip matern : mama natură şi mama ţară spre care se întorce. Saşa meditează reimplantarea sa în solul natal, îi netezeşte discret înţelegerea practică a problemelor puse de această reaclimatizare. Mamă a fraţilor ei mai mici, reprezintă duioşia şi certitudinea căminului, statornicia faţă de posibilele schimbări din afară, protejînd fără vorbe mari sub aripile ei pe cei dragi. Într-atît figura Saşei respiră calm şi armonie, încît Matei se şi întreabă dacă o iubeşte

Scanned with OKEN Scanner

ca femeie. Autorul elimină însă repede această interogație, punînd sentimentul senin pe care Saşa îl inspiră eroului pe seama vîrstei şi temperamentului lui Matei. Situaţia o reîntîlnim în *La Medeleni*, unde prezenţa Monicăi mai mult decît palida figură a doamnei Deleanu, are un caracter matern. Ca şi Saşa, Monica îşi revarsă afecţiunea asupra celui iubit, aici nu bărbatul matur ci băiatul şi apoi adolescentul dar mereu volajul Dănuţ, aşteptînd răbdătoare să-i treacă nebuniile juneţii ; un sentiment similar o leagă de turbulenta Olguţa, pe care o fereşte de ipocrizie, menajîndu-i vulnerabilitatea cu deosebit devotament, participînd la bucuriile şi durerile ei, ba chiar făcîndu-se pînă la urmă depozitara mîhnirii Olguţei de a fi părăsită — tristeţe ce aceasta nu mai apucă s-o resimtă. Dedicaţia dată Olguţei pe teza de doctorat despre vagabondul Villon, tratat de Monica cu aceeaşi solicitudine maternă ca şi personajele vii din viaţa ei, ni se pare edificatoare pentru rolul avut în ţesătura romanului : „Prietenii, surorii şi fiicei mele Olguţa".

Pentru prima oară în romanele lui Duiliu Zamfirescu se încarnează idealul feminin. Elena era plină de calităţi, dar adoraţia lui Elescu nu o idealizează nici un moment. Eroul lui Bolintineanu îşi admiră iubita şi tot atît de demnă de admiraţie îi apare şi tînăra Caterina. În clipele de gelozie însă ajunge să degradeze ceea ce a idolatrizat. În *Mara* nu există nici un fel de tendinţă de a urca femeia pe un piedestal. Mara, explozie de energie şi vitalitate, virilizată de goana ei după „a avea" şi deci „a fi", nu poate constitui un ideal feminin. Iar Persida îşi pierde repede gingăşia în înfăţişare şi farmecul tinereţii, datorită muncii grele la care e supusă. Reintrată pe făgaşul vechi, uită de dorinţa de a-l schimba pe Naţl şi se mulţumeşte cu ce are, cu mediocritatea, cu repetarea destinului matern. La Duiliu Zamfirescu apare idealitatea femeii sub două aspecte ce se vor prelungi în literatura interbelică. Primul întruchipat de Saşa manevrează cu idealul romantic al donnei angelicata, căreia însă i se dă dimensiunea accesibilităţii şi contiguitatea terestră. Critica a subliniat de altfel mereu pendularea

Scanned with OKEN Scanner

între ideal și real a personajului [1]. Al doilea constă în căutarea prototipului feminin complementar. Și Mihai și Alexandru Comănești frecventează o serie de femei pentru a găsi pe cea care să reprezinte pentru ei idealul, potrivit personalității lor.

Prima ipostază o regăsim cu ușoare modificări la Ionel Teodoreanu sau Gib Mihăescu. Acest ideal e făurit din stăpînire de sine și echilibru interior, din discreție și noblețe sufletească fie înnăscute, fie provenind dintr-un aristocratism genealogic. Femeia ideală e gata să plătească prețul demnității cu trupul și viața ei, sau cu renunțarea la fericire, mereu egală cu ea însăși dacă o cheamă Donna Alba sau Manuela din *Crăciunul de la Silivestri* de Ionel Teodoreanu. Nu lipsită de voință, dar departe de energia dinamică a Marei, acest tip de eroină se caracterizează mai curînd prin contemplație, prin expectativă. Inițiativele luate de asemenea personaje sînt rare. Ele se arată zgîrcite și chibzuite la vorbă, dar ținîndu-și întotdeauna cuvîntul. Nu inspiră pasiuni de nestăvilit, ci sentimente de afecțiune constantă pline de stimă și încredere, chiar de admirație. Gib Mihăescu în *Donna Alba* ipostazează mai interesant acest ideal în femeia rasată, într-o *„grand' dame"*. Ionel Teodoreanu mai pedestru, îi dă un chip candid de puritate și blîndețe feciorelnică. Încă din primele romane ale literaturii noastre idealul feminin întruchipat nu trebuie confundat cu tipul de femeie superioară. Spre deosebire de primul, cel de-al doilea — începînd de la Elena lui Bolintineanu și pînă astăzi — generează rivalități, gelozii și inimicități datorită inteligenței și capacității. Între cele două posturi se cască o prăpastie chiar în același roman, cum se întîmplă cu Olguța și Monica din *La Medeleni*. Mai clară apare deosebirea în întreg tabloul romanului interbelic, între Donna Alba și doamna T. de pildă. Dealtfel de obicei, idealul feminin cînd se încarnează și nu rămîne imaginar, binemerită într-o căsnicie din dragoste sau rațiune, împlinindu-și menirea pacificatoare și maternă ca la Donna Alba (*Donna*

[1] „Cumulul acesta de trăsături aparent contradictorii, amestecul de poezie și proză, de ideal și real, indică o evidentă maturizare de concepție asupra personajului de roman" (Al. Săndulescu, în *Istoria literaturii române*, vol. III, București, Editura Academiei R. S. R., p. 684).

Scanned with OKEN Scanner

Alba), Manuela (*Crăciunul de la Silivestri*), Monica (*La Medeleni*). Femeia superioară urmează o cale disforică, fiind abandonată ca doamna T. (*Patul lui Procust*), sinucigîndu-se ca Liana (*Jar* de Rebreanu), Olguța (*La Medeleni*). Excepție fac oarecum eroinele lui Sebastian și unele din opera lui Holban care, corespunzător unor noi viziuni despre femeie în cadrul cuplului, deși nefericite, nu pier, își găsesc un *modus vivendi*.

Al doilea aspect, cel al căutării ființei complementare, e tratat drept un proces de maturizare a bărbatului. În ciclul Comăneștenilor, acest proces apare ca întîmplător în structura narativă atît la Mihai care ezită între Natalia Canta și Anna Vilară, cît și la Alexandru Comănești-eanu de care se îndrăgostesc Smaranda Dudescu, Elena Milescu, Anna, Urania Vucos, Bertha și Portia — prilej de creare a unei tipologii feminine mai diverse. Alegerea are în vedere socialul, adică împrospătarea sîngelui unei aristocrații vlăguite dar și naționalul, regenerarea neamului prin mariajul eroului din Principate cu o ardeleancă. Căutarea complementarității feminine ca ax romanesc dobîndește în *Cartea nunții* de G. Călinescu o mai mare luciditate și se întreprinde în scopul căsătoriei ca necesitate umană în vederea procreației. În ultimă instanță, a doua finalitate nu e departe de prima : asigurarea unei descendențe sănătoase.

Cele două momente din viața Tincuței în *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* au și ele ecou în romanul interbelic. Inspiratoare alături de Mihai a idilei juvenile, Tincuța are urmașe în *La Medeleni*, eroine la care se manifestă aceeași notă de comuniune culturală și sentimentală cu partenerul de plimbări și de marivodaj. Al. Săndulescu remarca : „Mihai și Tincuța sînt Dănuț și Monica, mai discreți și mai pudici, mai tăcuți și mai romanțioși, citindu-l pe Lamartine și pe Musset, iar nu pe Verlaine și Samain“ [1]. În *Orașul cu salcîmi*, personajele de tineri îndrăgostiți, mai complexe, mai sofisticate, păstrează totuși ecouri psihologice ale adolescenților îndrăgostiți din *Viața la țară*.

Ca femeie măritată, Tincuța inaugurează un tip specific al bovarismului din romanul românesc, mai amar și mai pur decît cel din opera flaubertiană. Eroinele bovarice din

[1] Al. Săndulescu, Ibidem, p. 784.

Scanned with OKEN Scanner

literatura noastră se sting precum cele romantice de dezamăgire şi regret, fără a trece prin experienţele amoroase ale Emmei. Tincuţa îşi macină sănătatea într-o căsnicie nepotrivită, visînd mereu la neîmplinita ei iubire de tinereţe. Această formă de bovarism o vom reîntîlni nu numai în proza sadoveniană, dar şi în romanele lui Cezar Petrescu din ciclul *Tîrgul unde se moare* întruchipată, de pildă, de Adina Buhuş din *Oraş patriarhal.*

Mara parcurge, cum arătam, drumul psihologic al parvenitei dar nu exprimă condamnarea parvenitismului. Deşi îi putem discerne unghere sufleteşti dezumanizate, ea nu constituie pînă la urmă o prezenţă răufăcătoare şi condamnabilă, deoarece e propriul ei artizan şi atribuie această putere de muncă şi transformare şi copiilor ei. Arivismul Anei din *Dan* de Vlahuţă e veninos şi destructiv. Ana are ambiţia să devină celebră prin intermediar, să cîştige bani şi faimă, împingîndu-şi soţul la compromisuri etice şi estetice. Psihologia ei se conturează tot pe calea dezumanizării, dar altfel decît a Marei, urmînd pe cea a Vidrei din piesa lui Hasdeu. Personajul, mai puţin reuşit decît cele feminine din romanele menţionate anterior, e demn de amintit, deoarece, în cadrul cuplului schiţează pentru prima oară femeia dornică de succes ieftin şi palpabil în raport cu intelectualul elevat, setos de absolut, pe care îl şi distruge. Cucerită la început de înzestrarea lui Dan, Ana se dovedeşte repede superficială, voind nu să se ridice prin cultură, să fie un auxiliar al soţului artist, ci să dobîndească notorietate mondenă şi bogăţie. Această categorie feminină revine frecvent în proza amplă interbelică în opera lui Camil Petrescu la un nivel superior, şi, mai puţin aprofundată analitic, în lucrările lui Cezar Petrescu.

Am văzut că există în romanul de la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea germeni de constituire a unei tipologii feminine, de sondare a psihologiei femeii pe care autorii uneori o sugerează, alteori chiar încearcă s-o clarifice. Trebuie să recunoaştem însă că nici unul din personajele feminine din aceste romane de început nu posedă misterul real sau imaginar în care vor fi învăluite eroinele romanului interbelic. Misterul feminităţii se comentează sarcastic în romanul lui Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* pentru a sublinia frivolitatea şi venalitatea Kerei Duduca.

Scanned with OKEN Scanner

„Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înţeleg: în realitate însă sunt foarte puţini aceia care pot zice cu drept cuvînt c-au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor şi aceşti favoriţi ai soartei nu sunt totdeauna cei mai nobili şi avuţi, nici cei frumoşi sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră, căci amorul este o fiinţă curioasă." În genere, la personajele feminine din primele romane româneşti izbutite din secolul XIX, logica acţiunilor, chiar şi a celor inspirate de nebunia patimii, evidenţiază în fiecare manifestare, în vorbă şi gest, limpezimea psihologică, asigură liniile bine marcate ale reacţiilor lăuntrice. Cochetăria proprie feminităţii e orientată mai mult spre liricizarea erotică. Gelozia e declarată ca şi iubirea, sufletul eroinelor e străveziu pentru erou sau cititor. O imagine de alt gen se va închega odată cu *Enigma Otiliei*, *Jocurile Daniei* sau inconsecvenţele lui Ann din *Accidentul*. Pe măsură ce misterul se arată din ce în ce mai mult o componentă ineluctabilă a eternului feminin (mister elementar — onestă sau adulteră — în *Ultima noapte...*, — onestă sau dezmăţată, în *Fata din Zlataust* de Ionel Teodoreanu sau mister inefabil, vrajă a personalităţii, precum în *Enigma Otiliei* sau în *Jocurile Daniei*), pe măsură ce firea feminină se încifrează în romanul interbelic, se sfîşie vălul ce acoperea pudic relaţia dintre sexe, plasată pe după paravanul declaraţiilor sentimentale şi aluziilor vagi, rămînînd în generalităţi. Jocurile dragostei şi întîmplării îşi pierd treptat din candoare şi romanţiozitate, devenind ciocniri violente, fixaţii erotice înfruntări de temperamente şi idei şi dezghiocînd adevăruri grave din adîncurile conştientului şi subconştientului uman.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MITURI

Vom folosi întîi sensul restrîns la noțiunii de mit, încercînd să discernem în personajele romanului interbelic modele sau reminiscențe mitologice și folclorice, care-și păstrează, lărgesc sau îngustează referința inițială. O primă observație ar fi că rareori miturile sînt resuscitate într-un cadru de epocă, în genere sînt plasate în viața curentă într-o formă modernizată. Uneori se utilizează conștient, scriitorul clamîndu-și sursa altminteri destul de greu recognoscibilă că, de pildă, în *Cartea nunții* de G. Călinescu ce pleacă de la idila lui Longos. Alteori, prozatorul înclinat spre mitic îl introduce aproape fără să-și dea seama în operă, în amestec cu alte influențe folclorice sau livrești, ca în cazul lui Sadoveanu. De exemplu, în romanul *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, pentru a da dimensiuni tragice eroinei sale, autorul o transformă la sfîrșitul cărții, în mod exagerat, într-un fel de Electră, complice la uciderea tatălui cu fratele ei, un Oreste handicapat, maltratat de părintele său. Aici reminiscența mitologică se împletește cu ecouri din *Moara de pe Floss* de George Eliot, carte în vogă la acea vreme, cum rezultă și din menționarea ei în *Crăciunul de la Silivestri*. *Cazul Eugeniței Costea* se prefigurează timid într-o Fedră inversată (de altfel, după opinia lui Călinescu, din categoria Fedrei apare la Sadoveanu și alt personaj — eroina nuvelei *Haia Sanis*). O aceeași modalitate de contemporaneizare a Fedrei o va face conștient și proclamat în zilele noastre romancierul francez Hervé Bazin, care răstoarnă similar rapor-

turile, fiica îndrăgostindu-se de tatăl vitreg în *La tête contre les murs*. În cartea lui Sadoveanu, bănuiala mamei că al doilea soț o curtează pe fiica din prima ei căsătorie nu se justifică deplin. Situația însă se precipită consimțit, în *Drumul ascuns* de Hortensia Papadat-Bengescu.

Apelul declarat la mitologia clasică răsună rar și, cînd intervine în interpretări sau explicații, are rostul unui postsincron, menit să sublinieze prin similitudine o intenție, un gînd implatat adînc în contemporaneitate. Față de romanul rural legat încă de arhaic, pe patriarhalitate, cel citadin marchează, în genere, o ruptură cu atemporalul și cu statornicia unei vieți bizuită pe tradiție. Mitologia clasică, folclorică sau biblică, abordată cu voie sau fără voie — din simplă formație culturală, — dînd o anume structură personajelor categoriale ca mitul mioritic în făurirea tipologiei materne sau mitul zburătorului în psihologia stării puberale are totuși însemnătate în construirea personajelor feminine. Miticul este evocat uneori pentru dezvoltarea unei concepții de viață, unei filozofii, figurînd cu această finalitate chiar în titluri, ca *Ochii Maicii Domnului* (Tudor Arghezi) sau *Adam și Eva* (Rebreanu). *Ochii Maicii Domnului* intenționează să pună la alt diapazon energia feminină în comparație cu slăbiciunea bărbatului decît *Mara*, creind cu ajutorul mitului un ideal feminin. Împotriva lumii mărginite, brutale, corupte, Sabina, eroina romanului, își găsește puterea să lupte, nutrind-se din bucuriile maternității, în timp ce Tile, fiul ei, suferă odată cu maturizarea un proces de alienare, găsindu-și refugiul la sînul ocrotitor al mamei sacralizate. Romanul extrem de modern lasă să se întrevadă, sub forma mistică a cărții de un accentuat lirism, singurătatea fără leac a eroului marcată de un oedipianism abia atins și consumîndu-se spiritual — solitudine ce nu se poate vindeca decît prin întoarcerea spre paradisul fără seamăn al copilăriei, resuscitat atît de încîntător de multe din lucrările argheziene. *Adam și Eva* de Rebreanu, consacrînd căutarea partenerei ideale complementare, depășește mult spațial și temporal mitul biblic și se instituie ca o călătorie filozofică cu rădăcini în proza eminesciană. La Mateiu Caragiale, aluzia la Eva — departe de a sugera ideea complementarității în formarea cuplului — trimite dimpotrivă la viclenia femeii ispitită de șarpe și provocînd de aceea izgonirea din rai. Rașe-

Scanned with OKEN Scanner

licăi Nachmansohn din *Craii de Curte-Veche*, curtezană vampirică, i se completează astfel portretul: „De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, dînsa avea ceva respingător; în ea se simțea mai mult decît în alte femei Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică, împrăștietoare de ispită și de moarte".

Referința la Maria Magdalena se drapează într-un văl dens al modernității, de cele mai multe ori fără nici o aluzie la mitologia biblică. În același timp se dezromanticizează și se desliricizează „Mariile Magdalene, femei etern îndurerate ca niște triste cantilene". Diferențiate de frivolele sau prostituatele demne de dispreț pentru ușurătate sau cinism, ele sînt biete ființe obligate să se vîndă din pricina condițiilor sociale nemiloase, dar își păstrează puritatea sufletească. În *Doctorul Taifun*, pledoaria în favoarea păcătoasei constituie una din cele mai amuzante expresii ale egalității între sexe:

„Noi, cei de azi, am trecut departe peste vocabularul și peste procedeele înaintașilor noștri. O femeie pluriviră e o femeie cu... *sex-appeal!*" Micul istoric de moravuri culminează cu o apropiere între mitul biblic și cel contemporan al sex-simbolului. În același spirit e construită scena erotică din *Ochii Maicii Domnului*, unde psihologia personajelor, creșterea dorinței lor de a fi unul al altuia se realizează prin tranziția de la evocarea legendei Meșterului Manole la dansul frenetic ritmat de muzica de jaz. Dacă la Galaction, soarta lui Floreal, în care se întruchipează moderna Maria Magdalena, beneficiază de un romantic *happy end*, G. M. Zamfirescu reia mitul dintr-o perspectivă sumbră, tragică. În *Maidanul cu dragoste*, unul din episoade inclus în cronica mahalalei ne introduce în viața unei Marii Magdalene culeasă de pe trotuarele însoritei Grecii și căsătorită cu negustorașul Stavros. Silită la o căsnicie nepotrivită și neconsumată, ajunge să nu mai poată trăi decît în viciu, adevărat caz patologic. Tentativele narodnicului Ivan, prefigurînd pe Cristos, care o consideră victimă și vrea s-o salveze, dau greș, culpabilitatea transformîndu-se la ea într-un automartiraj voluntar nu lipsit de satisfacție erotică.

O combinație mitică mai generală o întîlnim în Pena Corcodușa din romanul lui Mateiu Caragiale, bacantă la

Scanned with OKEN Scanner

tinerețe și vrăjitoare la bătrînețe, cum o vede și Ion Barbu în poemul *Domnișoara Hus* pe care i-l dedică și, în același timp, Casandră cu vorbire sibilinică. Imagine vie a decăderii, decădere ce o prevestește și noctambulilor, femeia le găsește și le azvîrlă în față porecla mult interpretabilă și interpretată lingvistic — „Craii de Curtea-Veche".

Răsunetul personajelor și situațiilor folclorice e mare în romanul modern, păstrător și de reminiscențe romantice. Vom face numai cîteva observații ce ni se par mai utile pentru clasificarea personajelor feminine. Mitul zburătorului are în poezie un ecou prelungit, de la *Zburătorul* lui Heliade la *Călin* de Eminescu și *La Oglindă* de Coșbuc pînă la *Lingoare* de Tudor Arghezi, prezentînd manifestările pasiunii și comentariile opiniei publice despre patima oarbă fie separat, fie împreună, din diverse unghiuri. Heliade Rădulescu urmărește cu neutralitate atît venirea duhului și tulburările fetei, cît și reprobarea cu care cumetrele din sat le remarcă. Coșbuc vede în mit anticamera căsătoriei, iar Eminescu și Arghezi receptează trezirea la dragoste ca o transformare fiziologică și neputința de a rezista la chemarea iubirii. În roman cele două direcții dobîndesc reprezentări noi. În *Mara* se justifică ideea din finalul *Zburătorului* heliadesc. Patima, manifestîndu-se tot ca o boală, se dovedește o orbire de scurtă durată, convertindu-se în dezabuzare și împăcare cu codul moral al obștei. Tincuța din ciclul Comănești enilor primește căsătoria fără dragoste, socotind iubirea drept nebunie a adolescenței: „În sufletul fetei, dorința de a trăi de sine, de a fi stăpînă în casa sa, de a vedea și primi lume, se amestecă în mod nehotărît cu chipuri noi din București, cu chipul lui Scatiu, cu viața la oraș. Calitățile solide ale firii sale păreau deocamdată că sînt puse deoparte și numai frivolitatea vîrstei plutea la suprafață. Imaginea lui Mihai îi turbura cîteodată planurile, însă era imaginea unui copil, pe cînd ea era acum fată de măritat". Dar cît de amarnic va fi pedepsită pentru trădarea primei iubiri. În schimb Laura și Ghighi din *Ion* de Rebreanu, conform concepției acreditate în *Zburătorul* eliadesc de cumetrele din sat fac bine abandonînd romanțiozitățile și măritîndu-se din rațiune.

Elementul inițial mitic nu e complet eliminat din reacțiile biologice ale Adrianei aflată la vîrsta pubertății în ro-

Scanned with OKEN Scanner

manul *Orașul cu salcîmi* de Sebastian. Dar acest element se estompează pierzîndu-se în mister, în așteptarea unei revelații fără nume. Starea eroinei conține senzațiile existente la Florica din *Zburătorul* heliádesc precum și mitul narcisist al oglinzii : dezvăluirea frumuseții la trecerea pragului dintre copilărie și adolescență — mit tratat anterior romantic de Eminescu în *Călin* și idilic-rural de Coșbuc în *La oglindă :* „Era poate numai greutatea acelor seri de vară, sau singurătatea locului, sau aroma ierburilor ude, dar Adriana avea senzația că brațele îi cad obosite din umeri, că trupul i se desface din încheieturi, că, torturată, carnea așteaptă dogorită de doruri, îndurerată de așteptări. (...) La culcare, goală în fața oglinzii, plîngea văzîndu-se frumoasă".

Putem discerne cu mai mare sau mai mică ușurință numeroase scheme morale ale basmului în portretizarea femeilor din romanul interbelic. În *Fata din Zlataust,* Ionel Teodoreanu menționează că figura mamei dezumanizată, Balașa Craiu Sănătescu, are ca model pe regina din *Albă ca Zăpada.* Relația cu natura conform mitului anteic, dar și al supranaturalului feeric, își găsește accepții deosebit de moderne în roman. În contact cu muntele vrăjit, eroul din *Accidentul* de Sebastian reînvie sufletește, se regenerează în cursul scurtei sale vacanțe sportive. În *Ioana,* Holban conferă motanului Ahmed — pisica fiind zeitate la egipteni și personaj de basm în literatura universală — capacități magice și simbolice. În *Maitreyi* de Mircea Eliade, Allan rămîne uimit, apoi vrăjit de animismul din credințele fetei indiene care înainte de a-l iubi fusese îndrăgostită de un pom.

Sigur că n-am epuizat nici pe departe infiltrațiile vechilor mituri în romanul modern ; am vrut doar să semnalăm în mare cîteva moduri și scopuri ale acestor infiltrații care aprofundează sau constituie puncte referențiale pentru analiza psihologică a personajelor. Totodată, cu receptarea acestor mituri din vremuri trecute, se naște și se dezvoltă o mitologie a timpului nostru corelată cu cerințele mass-mediei. Exemple edificatoare sînt *Greta Garbo* sau *Miss România* de Cezar Petrescu, în care diegeza se bazează pe mitul vedetei de cinema și cîștigătoarei concursului de frumusețe.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă lărgim sfera noțiunii de mit de la personaj la tramă, vom remarca o mare tentație de includere a mitului în epicitatea vieții cotidiene. Mircea Eliade nota: „Mai mult încă, se poate degaja structura «mitică» a anumitor romane moderne, se poate demonstra supraviețuirea literară a marilor teme și a personajelor mitologice. (Aceasta se verifică mai ales în ceea ce privește tema inițiatică, tema încercărilor la care e supus Eroul-Mîntuitor și luptele sale împotriva monștrilor, mitologia Femeii și aceea a bogăției.) În această perspectivă s-ar putea spune așadar că pasiunea modernă pentru roman trădează dorința de a auzi cît mai multe «povestiri mitologice» desacralizate, sau numai camuflate sub forme „profane".[1] Dintre aceste aspecte, ne vom opri puțin asupra temei inițiatice în universul erosului. Direcțiile modernizării mitului, vizînd raporturile în cadrul cuplului sau între generații, preiau în majoritate această temă. Inițierea pe tărîm erotic e conexată în numeroase romane cu inițierea în domeniul cultural și estetic. De obicei este vorba de ucenicia bărbatului. Ea are caracterul căutării și alegerii unei ființe feminine complementare și e tratată în *La Medeleni*, unde Dănuț, atras de farmecele unor circe juvenile (Rodica), fals juvenile (Adina) sau vîrstnice (Ioana), se desprinde de vraja lor malefică și se întoarce la Monica, o Penelopă „en herbe".[2] Călinescu întreprinde în *Cartea nunții* o lucidizare a idilei lui Daphnis și Chloe. Spre deosebire de căutarea instinctuală din *La Medeleni*, aici există o mare doză de calcul în alegerea unei făpturi de complementaritate biologică și temperamentală, pentru obținerea cuplului menit să devină familie crescătoare de prunci. Elanul erotic se ridică la potență cosmică și principiu regenerator ca în romanul lui Arghezi, purificîndu-se astfel. Scenele finale ale *Cărții nunții* au valențe din *Cîntarea cîntărilor*, aidoma celor de iubire între Sabina și Will din *Ochii Maicii Domnului*. La Călinescu împlinirea car-

[1] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 178—179.

[2] Nicolae Ciobanu scria despre Monica: „Idealismul ei se convertește de la sine într-o superioară și lină adaptabilitate domestică, invederînd, pe această linie, însușiri de autentică și suavă Penelopă modernă" (Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu, Viața și opera*, București, Editura Minerva, 1970, p. 167.)

Scanned with OKEN Scanner

nală avînd drept scop naşterea copilului, capătă o coloratură euforică şi e pusă în antiteză cu destrămarea, ruina, uscăciunea reprezentată de bătrînele din „casa cu molii". Observăm că opoziţia vechi-nou se suprapune aici celei de vetust şi modern, făcînd din concepţia despre eros şi reînnoire biologică un simbol de reînnoire a societăţii umane în succesiunea generaţiilor. Periplul epic al lui Jim în căutarea soţiei cu care să conceapă urmaşul defineşte de la început principiul paternităţii, dominant în proza scriitorului, spre deosebire de structura romanelor de dragoste argheziene unde dominantele sînt feminitatea şi maternitatea. În *Adam şi Eva* de Rebreanu, căutarea se întreprinde într-o vastitate spaţială şi temporală fără a fi ghidată de ideea de alegere lucidă, conştientă. Spaţiul şi timpul ating infinitatea, eroticul se converteşte în filozofic, deoarece cuplul uman are misiunea să se completeze pînă în a şaptea întruchipare, ca o necesitate absolută. Complementaritatea ţine de predestinare, de fatalitate şi metempsihoza este cea care acţionează pînă cînd se desăvîrşeşte actul concret al împerecherii celor doi hărăziţi unul altuia. Spiritualitatea este nulă în această descoperire instinctuală a parteneri ideale. Perindarea tipurilor feminine din diverse epoci apare strict decorativ, ţine de o tendinţă spre exotism, eroinele nu se diferenţiază ca personalitate una de alta. Deşi îşi intitulează romanul *Adam şi Eva*, pentru a marca ideea complementarităţii ca izvorînd din mitul biblic paradisiac, Rebreanu se apropie ca tratare mai mult de ideea platoniciană a androginului, ale cărui jumătăţi desprinse una de alta se caută pînă la realcătuirea unităţii primordiale. Ca şi la Aderca în *Omul descompus*, mitul plantonician serveşte de suport concepţiei despre discontinuitatea individului. În romanul lui Aderca însă nu o circumstanţă exterioară împiedică refacerea unităţii prin acuplarea carnală a principiului masculin şi celui feminin, ci una interioară şi anume imperfecţiunea părţii femeieşti în diferitele exemplare feminine întîlnite. Aderca, pentru a evidenţia durata căutării, nu se serveşte de temporalitate ca Rebreanu, dar şi la el spaţialul şi exoticul indică prin diversitate naţională o tipologie feminină temperamentală (germana Emma şi Calypso, grecoaica). În fine, perfecţiunea îi iese eroului în cale sub înfăţişarea prinţesei Adia care reuneşte în mod absolut

Scanned with OKEN Scanner

trăsăturile complementare parțiale ale iubitelor anterioare. Dar împlinirea nu are loc, complementaritatea rămîne simplă iluzie și individul nu face decît să se risipească în această căutare nesfîrșită, interogîndu-se, în fond, asupra propriei sale personalități. Gheorghe Lăzărescu, asemuind tehnica narativă a romanului *Omul descompus* cu pictura cubistă a lui Picasso, surprinde felul în care Aderca realizează în chiar schițarea personajului pulverizarea și nu construcția [1].

Ilustrativă e imaginea lui Calypso care pregătește finalul dezabuzat al periplului în căutarea ființei complementare: „Dar de îndată ce cojeai, pe rînd, înveliș eteric de înveliș eteric, vedeai că trupul micii Calypso se pierdea... se pierdea... pînă înțelegeai deplin că în brațele tale ținuseși, în adevăr, în atîtea nopți, numai o nălucire".

În ciclul Comănești enilor și Duiliu Zamfirescu încerca să creeze deosebite tipuri temperamentale feminine, abordînd tema căutării, dar la el asemenea tipuri sînt clasice: geloasa Anna, pura și cumintea Portia, materna Elena, exaltata Urania, sensibila și artista Berta. În *Cartea nunții*, caracterizarea eroinelor intenționează să delimiteze diverse nuanțe pe paleta feminității. Și la Titu Herdelea din *Ion* și *Răscoala* de Rebreanu, se poate vorbi de o inițiere erotică, dar ea nu are semnificația căutării lucide și autorul nu o înfățișează cu caracter programatic. Experiențele se datoresc hazardului și se încheie cu alegerea soției. În romanele lui E. Lovinescu, personajul principal, Bîzu, începe prin a se afla în *Firu'n patru* într-o stare de incertitudine față de prima iubire, amînîndu-și mereu declarația de dragoste, similar lui Codrescu din *Adela*. Erou de factură mai modernă, este torturat de nesiguranță față de propriile sentimente, de probleme de conștiință înrudite cu ale personajelor obsedate din opera lui Camil Petrescu și, mai ales, a lui Holban. Diana care în primul roman, menționat mai sus, posedă o fire îngemănată cu a lui Bîzu, în cel ce-i poartă numele devine meschină, interesată, urmînd parcă, mai puțin motivat, aceeași evoluție cu Ela din *Ultima noapte*... Lovinescu își centrează analiza psihologică în același timp asupra

[1] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, București, Editura Minerva, 1983, p 224.

Scanned with OKEN Scanner

eroului său cu puternic caracter autobiografic și asupra sufletului feminin. Tendința sa este de a construi psihologii de femei corespunzătoare psihologiei masculine a personajului principal. Diana din *Firu'n patru* e rezervată și dilematică, iar schimbarea din romanul *Diana* fiind neconvingătoare, eroina rămîne, în ceea ce are ea pregnant, timidă și bîntuită de îndoieli. Apoi, același tip de personalitate e preluat de Mili, personaj menit să constituie o antinomie față de Diana transformată. Mili nu poate trăi în minciună și caută în iubire certitudine și împlinire totală. Intenția de creare a unei tipologii îl împinge pe Lovinescu s-o preschimbe pe Diana în frivolă și s-o introducă în narație și pe Silvia Dușescu, tînără, plină de prospețime și spontaneitate. Interesantă dintre aceste eroine rămîne pînă la urmă Mili, la care introspecția se aplică raportului între biologic, psihologic și etic, între cerințele mai tîrzii ale feminității, după un mariaj nereușit, timiditate și onestitate.

Încercarea de realizare a unei psihologii feminine în cadrul inițierii erotice, menită să maturizeze personajul masculin, se desprinde mai clar în *Femei* de M. Sebastian, unde accentul se pune mai mult pe radiografia reacțiilor psihologice decît pe temperament ori potrivire sexuală. Eroul ajunge prin experiențele sale erotice la înțelegerea aproapelui de sex opus. Personajele feminine sînt împinse în primplan narativ, lăsînd în umbră personajul masculin cu funcție de povestitor. Prezența sa în acțiune, deși este total implicat, devine detașată, aproape contemplativă — contemplare bineînțeles absorbantă, transformatoare dar lucidă, oarecum obiectivizată. Acuplarea nu mai constituie capătul, finalizarea căutării, ci — de cele mai multe ori — începutul acestei căutări, testul ei inițial. Regula balzaciană a inițierii tînărului de către femeia mai coaptă, care ține de eros dar și de parvenirea socială, cedează locul unei diversități, de tipuri ale inițiatoarei, determinată de diversitatea psihologiilor feminine. Pentru Ștefan Valeriu, constata Pompiliu Constantinescu, „femeia e un mijloc de cunoaștere psihologică, un fenomen variat dintr-o problemă morală plină de subtilități și surprize“ [1] Deși sînt plasate cu pre-

[1] Pompiliu Constantinescu, *O intuiție vie a tipului feminin*, *Viața literară*, an VIII, nr. 143, 20 martie 1933. Reprodus în volumul *Scrieri*, IV, București, Editura Minerva, p. 573.

Scanned with OKEN Scanner

cădere pe categorii de vîrstă, eroinele au un deosebit grad de individualizare, posedă fiecare o psihologie aparte fie că e vorba de bovarica și pasionala Renée, de înțeleapta Marthe, dar în special de Arabella atît de complexă în amestecul de sentimente materne, amicale și pătimașe, încît constituie un specimen deosebit de viu în fixarea feminității. Această diversitate de psihologii feminine rezultă dintr-o concepție nouă existentă la scriitorii care privesc femeia ca pe un partener egal în simțire și drepturi, indiferent de rolul de inițiatoare sau ucenică pe care-l dețin în relația erotică. Ștefan din *Femei*, sau Gelu din *Orașul cu salcîmi*, la fel cu Vania Răutu din romanul autobiografic *În preajma revoluției* de C. Stere, consideră femeia o asociată, o tovarășă de drum, cîștigînd experiență în contactul cu aceasta. Căldura umană, prietenia, tentativele de a pricepe punctul de vedere și resorturile psihice ale celuilalt — stau la baza relațiilor și permit fără dramă acceptarea sau refuzul în raporturile erotice. Portretul feminin devine mai complex, mai nuanțat și mai autentic, chiar dacă uneori în romanele menționate structura narativă e deficitară. În ciclul Comănești-lor personajele feminine se îndrăgostesc de dragoste, cum își dădea seama chiar unul din ele, Anna care referitor la Alexandru Comăneșteanu spune „...femeile toate iubeau în el amorul iar nu omul". Cele din *Femei* sau *În preajma revoluției* văd în dragoste o experiență necesară a vieții și trecerea prin această experiență ca un mod ineluctabil de trăire. În romanul lui Sebastian atracția oarbă, fatalitatea dispar din relațiile erotice, femeile decid, au un liber arbitru în achiesarea sau respingerea aventurii. Astfel, cocheta dar cumpătata doamnă Bonneau nu se lasă atrasă de o relație cu un tînăr de vîrsta fiului său, chiar dacă la început e tentată. În schimb, tînăra Odette hotărăște să-și piardă fecioria în mod camaraderesc cu inițiatorul ales pe baza unor calități agreabile, momentul constituind un punct de pornire în cunoașterea erotică, fără ca elementul dragoste să joace un rol. În fine, aventura existențială durează cît îi satisface pe amîndoi partenerii, cum o dovedește legătura dintre Ștefan și Arabella, și apoi se stinge fără prea multe explicații.

Scanned with OKEN Scanner

Ades inițierea erotică e conexată cu sau generată de inițierea culturală. Se acordă în acest caz bărbatului rolul de inițiator, ca erou pygmalionic. Femeia, de regulă, mai ignorantă din punct de vedere cultural și estetic, e modelată în spiritul inițiatorului pe care îl admiră necondiționat. Bărbatul (cu excepția lui Jim din *Cartea nunții)* îndeobște mai vîrstnic, se și retrage cînd realizează că admirația femeii s-a transformat în dragoste. Un asemenea tip de Pygmalion bicisnic ezită să-și posede opera, deși e atras puternic de ea, cel mai bun argument fiind aproape întotdeauna diferența de vîrstă. Inițiatorul, îndrăgostit mai mult de propria-i imagine care a stîrnit admirație cu prilejul inițierii culturale, tulburînd sufletul ce l-a modelat, se teme ca prozaismul vieții să nu spulbere această imagine. Codrescu în *Adela* pune manifestarea sa de orgoliu pe seama misterului feminității, deși e limpede că tînăra pe care o frecventează nu-i ascunde nimic și abia așteaptă ca paternul ei curtezan să se declare. Mai sincer cu sine, Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de Sadoveanu își regretă șovăiala de a nu se căsători cu Daria Mazu și fata se arată în acest roman mai lucidă decît Adela lui Ibrăileanu, mai temerară și mai fermă, încercînd zadarnic să străbată distanța ce o separă pe plebee de aristocraticul Lai. Nu numai vîrsta, ci și condiția socială provoacă așadar retractilitatea bărbatului ori neîncrederea în sinceritatea sentimentului de afecțiune al femeii. Ștefan Gheorghidiu e zguduit că soția sa, pe care o socotea o Galatee perfectă cît trăise alături de el admirativ și mimetic, se dovedește diferită, alta, odată cu îmbogățirea și intrarea lor în alt mediu. În decepția lui, orgoliul joacă un rol hotărîtor, René Girard, emițînd teoria mediației, apropie într-o manieră deconcertantă, la început donchișotismul, vanitatea stendhaliană, bovarismul, snobismul proustian și gelozia dostoievskiană ce degajă, după el, o structură comună — dorința triunghiulară. În opera tuturor acestor scriitori, Cervantes, Stendhal, Flaubert etc., orgoliosul — arată cercetătorul francez — crede că dorește direct obiectul după care aleargă, de fapt vrea să obțină ceea ce aparține sau e destinat altuia [1]. În afara rivalității, în-

[1] René Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, București, Editura Univers, 1972.

tr-un triunghi real sau imaginar, format din doi bărbați ce-și dispută femeia, unul vrînd să i-o smulgă celuilalt, în *Ultima noapte...* e limpede că eroina constituie pentru personajul principal și medierea spre absolut. Deci e vorba la Camil Petrescu de o dublă mediere, femeia iubită fiind în același timp obiect mediat și mediator. Gheorghidiu este conștient de rolul pe care femeia trebuie să-l joace în viața sa, iubirea fiind singurul domeniu în care socoate că poate atinge certitudinile totale. Realizarea umană este pentru personajele camilpetresciene individuală și ea vizează în special cuplul în cadrul căruia femeia devine un alter ego al bărbatului, o personalitate fasonată de el în răstimpul existenței conjugale. În antiteză cu Luceafărul, gata să se coboare la nivelul femeii iubite, să devină muritor de rînd, să se supună convențiilor unei lumi ce nu-i a sa, eroul lui Camil Petrescu consideră că femeia de la sine înțeles îi împărtășește întru totul vederile. Iubirea i se pare împlinită atîta vreme cît ea se comportă mimetic față de el. Afecțiunea, dăruirea sînt probate de acest mimetism. Prezența Elei la cursurile de matematică frecventate de Ștefan Gheorghidiu, și din care nu pricepe o iotă, constituie o puternică dovadă de iubire. Suferința eroului nu începe în clipa cînd intră în viața Elei alt bărbat, ci înainte, cînd ea își exprimă o părere diferită de a sa în legătură cu moștenirea. Drama se desenează deci din momentul cînd creația sa, femeia pe care o făurise în mintea lui pe parcursul a doi ani de căsnicie, nu mai răspunde, cum se aștepta el, la impulsurile din afară.

Neliniștea față de primele disonanțe ia forme acute cînd Ela începe să se îndoiască de inteligența soțului ei, cînd din pricina mediului în care e propulsată, făcînd comparație între ceea ce Camil Petrescu numește deșteptăciune și inteligența propriu-zisă, nepractică, desfășurată pe terenul abstracțiunilor, ea o prețuiește pe cea dintîi. Cînd femeia se miră de felul strălucit în care Gheorghidiu își apără ideile în seminarul de filozofie, în contra și cu moliciunea cu care-și apără drepturile în viața cotidiană, între cei doi soți prăpastia s-a creat, s-a dat alarma, deși notația pregătitoare pare făcută în treacăt. Încrederea Elei în justețea absolută a lui Gheorghidiu față de problemele existenței s-a spulberat. Gelozia lui Ștefan își are izvorul în faptul că se

Scanned with OKEN Scanner

simte diminuat în ochii nevestei, că nu mai e adulat, că nu mai e singurul în stare să-i dea sentimentul bucuriei și împlinirii. Remarca făcută după o convorbire cu Ela și Anișoara la ieșirea de la Cameră relevă temelia descumpănirii lui Ștefan Gheorghidiu: „Au zîmbit și una și alta cu îngăduință și am înțeles melancolic că nevastă-mea nu mai are încredere în judecata mea, că steaua mea continuă să se răcească." [1]

În fond, șocul lui Ștefan Gheorghidiu vine strict din uluirea că Ela îl poate socoti inferior în comparație cu alți bărbați din motive futile, deși niciodată în cursul căsniciei lor nu a crezut-o capabilă intelectualicește să-i împărtășească preferințele culturale și preocupările. Cînd o știe bolnavă, îi trimite tolerant cărțile autorilor pe care el îi catalogheză drept minori, superficiali, dar buni pentru gustul ei îndoielnic. Îl înduioșează faptul că vine să-i audieze expunerile sau că asistă la cursul de matematică fără să priceapă nimic, doar pentru a-i fi alături. Chiar mult comentata expunere de vulgarizare filozoofică pe care i-o ține în pat destul de în silă, demonstrează părerea pe care o are despre nivelul ei cultural. În mod diferit se comportă ca Pygmalion, Sandu din *O moarte care nu dovedește nimic* de Holban. Irina caută să-i fie o ucenică la înălțime fără să reușească, agasîndu-l cu neputința ei de a asimila realmente felul său de a gîndi și simți și nu de a-l aproba doar fără rezerve. La început, Sandu ca și Ștefan Gheorghidiu caută din orgoliul de a fi iubit și admirat să se pună la nivelul fetei, explicîndu-i lucrurile pe înțelesul ei. Cu acea subtilă analiză a pendulațiilor interioare proprie lui Holban, Sandu își sondează sentimentele față de Irina, sentimente în care plăcerea de a fi adulat se luptă cu certitudinea mediocrității adulatorului: „Aveam vag intuiția că toate teoriile mele asupra vieții, a naturii sau a artei, aprobate cu atîta grabă și împămîntenite imediat, nu fuseseră decît niște monologuri, Irina neavînd decît rolul să-mi întreție elocința, rolul confidentelor din tragediile clasice.

[1] Vezi Sanda Radian — Prefață la Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Editura Albatros, 1982, p. LX și LXIII.

Scanned with OKEN Scanner

După atîtea cărți citite și comentate împreună, se mulțumea cu astfel de formulări rudimentare, care nu însemnau nimic și care demonstrau nepriceperea ei completă."

Sandu ajunge să-și mărturisească faptul că greutatea de a se despărți definitiv de Irina se datorează exclusiv orgoliului posesiei absolute și nu atingerii absolutului prin posesia femeii. În timp ce Camil Petrescu salvgardează orgoliul lui Gheorghidiu justificîndu-i drama prin confirmarea bănuielilor gelosului, Holban merge pînă la sfîrșit pe linia proustiană păstrînd incertitudinea în privința iubirii totale a femeii față de chinuitorul ei Pygmalion. În *Roxana* de Gala Galaction, Pygmalionul e preot. Departe de eroii lui Anatole France și Flaubert, el evită să-și mărturisească dragostea pentru emula lui, precum și iubirea ce i-o inspiră, silindu-se să nu deroge, cu toată ambiguitatea situațiilor, de la poziția de îndrumător și duhovnic.

Mulți au crezut a surprinde în literatura noastră — începînd de la *Dan* al lui Vlahuță, care se reclamă din biografia și opera eminesciană — o reluare a motivului *Luceafărului* la scară socială și umană, motiv ce capătă justificare filozofică în *Ultima noapte...*, în teatrul lui Camil Petrescu și Sebastian. E adevărat. Dar șirul de pygmalioni ratați din romanul interbelic stă mărturie mai mult, unei alte orientări a erosului, atinsă mai degrabă de Camil Petrescu în personajul Fred din *Patul lui Procust*. Orgoliosul personaj masculin se teme de superioritatea femeii pe un plan sau altul pînă la a respinge iubita pe care o dorește, chiar dacă pygmalionic a fost provocatorul acestei superiorități. El nu suportă fie plusul de tinerețe ce dă alt dinamism valorii intelectuale, fie subtilitatea psihologică, fie alte calități ale Galateei sale, care ar duce la coborîrea eroului de pe piedestal odată cu rutina unei legături casnice, durabile. Fenomenul apare inversat, dar același în esență, în *Enigma Otiliei*. Aici inițierea erotică, păstrată la relația platonică, face din femeie o mediatoare între erou și ambianța nouă pentru el a casei Giurgiuveanu și a Bucureștilor. Felix se sustrage gestului decisiv de pecetluire a iubirii, luînd drept pretext tinerețea lui, așa cum pentru Codrescu și Lai Cantacuzin argumentul era bătrînețea. La Felix nu funcționează orgoliul masculin, ci ambiția intelectualului pentru care o căsnicie timpurie ar fi constituit o piedică în carieră,

Scanned with OKEN Scanner

rezervă înțeleasă de Otilia, determinînd-o pe aceasta să prefere și ea un protector și nu un protejat. Tot pe tema inițierii ni se pare deosebit de interesant romanul lui Mircea Eliade *Nuntă în cer*, care evidențiază spirala evolutivă a personajului feminin. Se suprapun două povești de dragoste, prima în care protagonista se desparte de inițiator la vîrsta tinereții, preluînd de la el opinii și habitudini sentimentale, pe care în a doua le va pasa inițiatului la vîrsta maturității, cînd partenerul e mai mic de ani decît ea. Cei doi bărbați se întîlnesc la un moment dat și în confesiunile lor vorbesc parcă de două femei diferite. În cele din urmă însă mărturiile încheagă o imagine unică, a iubitei, văzută în dinamica transformatoare a vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VÎRSTE, CATEGORII, TIPURI

Romanul familial conține bineînțeles prin definiție, ca personaje, pe membrii mai numeroși sau mai puțin numeroși ai familiei. În spiritul operei balzaciene, zoliste, stendhaliene și proustiene de la care, rînd pe rînd, se reclamă la noi genul în perioada interbelică, tipul matern nu se reliefează ca o figură luminoasă în romanul micro sau macrofamilial citadin. Totuși nu se atinge niciodată gradul de monstruos al personajului care predomină pînă azi în proza franceză (Jules Renard — *Morcoveață*, François Mauriac — *Genitrix*, Philippe Heriat — *Familia Boussardel*, Hervé Bazin — *Vipera sugrumată*). Chiar dacă în opera lui Ionel Teodoreanu mamele, puține la număr, sînt privite cu oarecare simpatie, se pedalează cu precădere pe calitățile lor de gospodine sau pe vitalitatea lor debordantă și nu pe adevărata grijă pentru copii, ca în cazul coanei Catinca, — mama lui Mircea Balmuș din *La Medeleni*, al Izabelei Călugăru, mama Manuelei din *Crăciunul de la Silivestri*, sau Domnița, mama lui Tudor Ceaur Alcaz din romanul cu același nume. Acest lucru l-a făcut pe Ibrăileanu s-o clasifice pe doamna Deleanu în categoria „gospodină-specie" [1], încă de la apariția primei părți a Medelenilor, cu buna sa intuiție critică, deși ulterior personajul s-a dovedit mai puțin reprezentativ categorial decît cele menționate de noi mai sus, rămînînd pur și simplu o figură ștearsă. În

[1] Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză. Studii literare*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1979, p. 29.

schimb, frecvente sînt mamele ce doresc ca maturitatea să nu le îmbătrînească, purtîndu-se cu ostilitate față de copii, în special după ce aceștia trec de vîrsta prunciei. Reci, indiferente, cîtă vreme adolescența fiicei nu iscă o reală sau iluzorie concurență, cum se arată Bălașa Craiu Sănătescu din *Fata din Zlataust*, devin dușmănoase cînd au impresia că intră în competiție cu fata, precum mama din *Cazul Eugeniței Costea* care-și împinge copila spre sinucidere. Rareori principiul matern se însoțește de cel patern ca în *La Medeleni*, unde însă e mai pregnantă figura tatălui. În genere, mama — ca personaj de prim-plan — trăiește singură, femeie cu copil nelegitim ca în *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi, unde își asumă benefic și obligațiile paternității sau ca în ciclul Hallipilor unde arată repulsie față de propriul păcat, ca doctorița Rim sau Lenora. Spre deosebire de mamele monstru ale cronicii de familie franceze, la care dezumanizarea e generată îndeobște de dorința deschisă sau disimulată de a fi conducătoarele clanului, continuînd astfel pe racinienele setoase de putere Agrippine și Athalie, în romanul românesc citadin dominanta dezumanizatoare e cochetăria, mondenitatea. Pînă și frumoasa Elena din ciclul Hallipilor se preocupă prea puțin de sensibilitatea fiului ei Ghighi, pe care după ce-l împrietenește cu Marcian, viitorul tată vitreg, îl sacrifică întoarcerii la pămînt, spre „rădăcini", vrînd să facă din el un bun moșier, ceea ce contribuie la depresiunea băiatului și constituie probabil una din cauzele ce-l fac să se spînzure. Dealtfel, autoarea constata prin obiectoarea Mini încă în *Fecioarele despletite*, de cînd copilul era mic, că Elena vedea în el doar împlinirea propriilor ei dorinți: „Elena își pregătea moștenitorul pentru ideile ei preconcepute, îl iubea pentru că i le putea satisface. Faptul că prin el își putea multiplica ambiția, că-l putea adăuga drepturilor ei de proprietate, că se putea prin el reprezenta odată mai mult, era argumentul mare ale afecțiunii ei". Comentariul succint, lucid și amar al scriitoarei punctează cu profunzime analitică că acest sentiment există la membrii oricărui clan: „E drept că instinctul familial redus la spontaneitatea lui ar fi foarte slab fără adaosul acelui egoism".

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, mamele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu sînt aproape complet lipsite de dragoste maternă, înlocuită fie prin severitatea respectabilității, fie prin acceptarea legii celui mai tare în aranjarea problemelor materiale și de fațadă ale clanului. Absentă dar pomenită cu stimă, baba Smoala, mama lui Drăgănescu, închipuie o robustă imagine a originii averii parvenitului care a reușit să-și înnobileze prin Elena, fiică de moșier, condiția socială, contribuind astfel la amplasarea în înalta societate a personajelor, provenite dintr-o burghezie recent îmbogățită. Ov. S. Crohmălniceanu urmărea curba parcursă de personajul matern în romanele prozatoarei :

„Am văzut-o executîndu-și prerogativele respective în *Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach*, fără îndurare. Dar dacă întîiul roman o lasă să triumfe la sfîrșit, al doilea îi aduce prin injurie lui Lică primul semn de umilire vindicativă. Mama își pierde complet rolul reprimator în *Drumul ascuns*, cedîndu-l fiicei legitime (Coca-Aimée execută aici alungarea Hildei, fără știrea Lenorei, care a trecut de partea acesteia.) Persecutarea a devenit, deci, aliata persecutatei. [1]

Un caz interesant de evoluție în formarea psihologiei materne tiranice îl găsim și în primul volum din ciclul *În preajma revoluției* de C. Stere. Căsătorită de tînără cu un moșier mult mai în vîrstă, Smaragda Theodorovna cunoaște fiorii primei iubiri, imediat după nașterea fiului ei, Vania, personajul principal al romanului. Pruncul îi deranjează proiectele de a se remărita. Totuși se decide să plece de acasă, dar cînd e gata să-și urmeze chemarea inimii, Sonia, copilul ei preferat, se îmbolnăvește și moare. Pradă durerii și mustrărilor de cuget, femeia se schimbă radical, devenind bisericoasă și de o moralitate rigidă. Își tiranizează familia, ceea ce îl îndepărtează definitiv pe Vania de ea. În această dramă balzaciană, cum o caracteriza Călinescu, autorul surprinde cauzele care determină dezumanizarea personajului matern, de obicei fără explicație în romanul francez unde e frecvent. Întîi spulberarea iluziilor tinerei romanțioase într-o căsnicie nepotrivită, apoi, distru-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, 1984, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

gerea primului amor și lupta între acesta și iubirea de mamă pentru o clipă dată uitării. Brutala înfrîngere a visului juvenil într-o circumstanță dramatică determină o atitudine aspră față de sine și ceilalți și în cele din urmă o pornire răzbunătoare împotriva celor din jur care nu au fost loviți de cruzimea soartei.

S-a insistat mult asupra caracterului mistic al romanului *Ochii Maicii Domnului*, unde, ca o prelungire dar și o aplicare a Noului Testament, imaginea mamei, confundată cu a Sfintei Fecioare, îl îndepărtează pe fiu de orice altă femeie, soluția fiind schimnicia. În realitate, dezorientatul Vintilă, dezarmat în fața unei societăți unde trebuie să-ți faci loc cu coatele, nu poate fi asemuit cu Cristos. Relația mamă fiu exprimă sentimentul de idealizare a mamei ale cărei trăsături bărbatul le caută în orice femeie, ceea ce duce în genere la conflictul soacră-noră. Mitul biblic are aici, ca și idila lui Longos în *Cartea nunții*, un sens metaforic, Sabina fiind sacralizată ca ideal feminin. Dacă la Călinescu acest ideal e văzut din perspectiva potrivirii în cadrul cuplului în vederea procreației, la Arghezi semnificația e amplificată. Într-un fel se reeditează în carte un număr de concepte romantice. Totul se subsumează iubirii, capabilă să sfideze prejudecățile religioase și sociale. Pompiliu Constantinescu vorbește de o desprindere a viziunii argheziene de textul sacru: „Omul s-a plămădit din Adam și Eva ca o logică ascunsă a vieții, iar blestemul, dacă a fost, e inoperant fiindcă pruncul fusese conceput în măreția paradisului chiar. De aci toată aureola sfîntă învăluind maternitatea ca și starea de candoare paradisiacă a copilului venit întru slava vieții, neștiutor de binele și răul mistic" [1]. Din același filon romantic vine în portretizarea femeii generalitatea și inaccesibilitatea la alta decît „marea iubire" ca și unicitatea de personaj de excepție. În iubire, predestinarea și misterul în unirea celor doi tineri originari din medii și țări diferite, rupți parcă de restul lumii, au tot o aură romantică. Autorul simbolizează în ei elementele primordiale, în Will — marea și în Sabina — Terra. Cînd vorbesc despre viața lor, cei doi slăvesc cele două elemente cu ca-

[1] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1940, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

racteristicile lor. Sabina : roadele și recolta pămîntului românesc, Will : primejdiile mării nestatornice, cele două forțe prevestind viața și moartea. Odată cu maternitatea Sabinei, autorul își aruncă însă eroina în prozaismul vieții cotidiene unde ajunge una din tinerele care trebuie să-și cîștige existența într-o societate imorală și coruptă, mereu dornică s-o degradeze și s-o exploateze în calitate de femeie frumoasă, singură și cu copil nelegitim. Sabina, reluînd psihologia Saşei din *Viața la țară*, dar în alte condiții sociale, rezolvă cu chibzuială problemele dificile ale vieții. Aceeași formulă de feminitate închide însă o nouă viziune despre emanciparea femeii. Sabina se vrea de sine stătătoare, îndeplinindu-și obligațiile profesionale și familiale cu pricepere instinctivă dar și cu conștiinciozitate. Nimic nu o poate descuraja. În același timp, nu-i dispusă la nici un compromis moral. Datoria de mamă se include așadar în datoria de om pe toate planurile și această structură etică, pe care nu o poate găsi la ceilalți, îl duce pe Vintilă la sacralizarea mamei și îl izolează de restul lumii. În genere, în opera argheziană calitatea de mamă sădește respect pînă și în sufletele cele mai ticăloșite. Maria Nichifor din *Poarta neagră* simbol biblic umanizat, schițează de la început o sanctificare a mamei terestre, care trece prin martiriu social. Simbolul dobîndește mai mare pregnanță în *Ochii Maicii Domnului* unde personajul e urmărit amplu în devotamentul și sacrificiul de sine, pe parcursul etapelor creșterii copilului. Sabina, avînd la tinerețe pasionalitate și senzualitate de sulamită, transferă, precum Persida lui Slavici, toată ardoarea asupra pruncului după ce ajunge mamă. Sanctificată, îi arată fiului pînă și după moarte calea de urmat, înălțînd astfel maternitatea de la aspirația instinctuală la îndatorirea afectivă spiritualizată și apoi la zeificarea proteguitoare a neamului omenesc. În acest fel tripticul mamă-amantă-moarte își păstrează esența, dar nu cu o orientare disforică, ci proiectîndu-se într-un simbol al nemuririi. Nu întîmplător doctorul Sandoz pune în carte, în paralel, ridicarea în picioare a copilului cu năzuința omului spre culmi. Arghezi încarnează în personajele feminine din proza sa idealitatea atît a tipului matern, cît și a femeii în genere, indiferent de mediul din care provine ori de naționalitate, și în *Ochii Maicii Domnului* și în *Lina*. Sabina reprezintă o figură exemplară de mamă

Scanned with OKEN Scanner

în comparație cu alte eroine din literatura română interbelică, dotată cu cinste, intransigență morală, fidelitate față de ea însăși. Rupe relațiile cu tatăl care nu i-ar îngădui să-și păstreze copilul nelegitim, preferînd să muncească din greu decît să obțină favoruri cu ajutorul însușirilor ei fizice. Sabina dovedește o emancipare neostentativă, o independență de gîndire și acțiune care nu-i știrbesc cu nimic din dulcea-i feminitate.

O altă mamă model întîlnim în fresca mahalalei din *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu. Figura Puicăi se conturează prin prizma amintirilor fiului ei Puișor, care o adoră precum Vintilă pe Sabina, fără însă a se izola de lume cu icoana maternă ca acesta. Călăuzit de cuvintele blînde și înțelepte ale mamei, Puișor, cînd ascultător, cînd neastîmpărat, parcurge toată gama experiențelor copilului sărac. Dacă Sabina își pierde din tipicitate, datorită idealizării, Puica — aflată într-un rol mai limitat, ca un personaj marginal în roman — își păstrează chiar în viziunea iubitoare a băiatului trăsături obișnuite de femeie bună și muncitoare din mediul unde trăiește. Pînă și moartea ei de tuberculoză nu e prezentată în culori romantice, ci ca o urmare firească a mizeriei, a vieții grele pe care o soție de muncitor o ducea în acele vremuri.

Uneori, intuiția maternă prevede parcă viitorul eroului autobiografic, rostind poetic, cu acea politețe arhaizantă proprie nu numai țăranilor sadovenieni, ci și reprezentanților zonei între rural și urban, pe care o constituia în trecut mahalaua: „Soarta matale, Puișor? Nu ți-o cunoști? Să umbli haimana și să plîngi pentru toți mărăcinii pămîntului".

Am insistat asupra acestor personaje tocmai deoarece asemenea întruchipări ale mamei lipsesc din majoritatea celorlalte romane interbelice.

Dimpotrivă, în afara mamelor egoiste, indiferente, dezumanizate pe care le-am menționat, cînd vom găsi una adorativă față de progenitura ei, aceasta își revarsă afecțiunea fără discernămînt asupra unei odrasle nemeritoase, precum Aglae, „baba absolută", din *Enigma Otiliei*.

Dacă, deci, cu puține excepții, mama e foarte rar reprezentată în proza interbelică, locul ei este luat de alte personaje feminine. Dintre acestea, vom observa unele care într-ade-

Scanned with OKEN Scanner

văr contribuie la înconjurarea copilului de un climat de afecțiune și au însemnătate în creșterea acestuia în mod pozitiv, altele care prin răsfăț sau incapacitate îi dăunează, trăgîndu-se parcă din „mamița" și „mam'mare" ale lui Goe. Din prima categorie fac parte bunica și doica. Îndeobște sînt vîrstnice amintind de „măicuța bătrînă cu brîul de lînă" din Miorița. Se arată păstrătoare ale tradițiilor, cunoscătoare ale naturii și pămîntului românesc, avînd înțelepciunea și bunătatea poporului. Le putem întîlni în romanele lui Teodoreanu (Bunicuța sau Anisia din *Fata din Zlataust,* Oțeleanca sau Baba din *La Medeleni* etc.), aduc protejatelor lor merinde, se bucură împreună cu ele de fructele și roadele livezii, știu să facă dulcețuri și prăjituri pe care le servesc după vechiul obicei. Asupra acestor tipuri, autorul revarsă o mare doză de lirism. De aceea, probabil, în terminologia sa intervine adesea, pentru caracterizarea mediului și personajelor, aluzia bunicistă: „casa bunicilor", „fata bunicilor" și așa mai departe. Aceeași undă de lirism se poate observa și în creionarea Păunei, doica afectuoasă la care găsește Sabina ajutor în *Ochii Maicii Domnului.* E adevărat că asemenea personaje apar în opere ce-și desfășoară nostalgia față de o anterioară legătură cu pămîntul pe care citadinul l-a părăsit, sau se corelează cu universul copilăriei. În romanele mai dure, ele dispar, iar eroinele sau eroii sînt înrudiți cu persoane meschine a căror prostie, avariție sau ineficiență îi determină de cele mai multe ori să rupă legăturile familiale. Tipul mătușii se dovedește revelator în această privință. Mătușile lui Jim nu știu decît să acumuleze bunuri, să se înșele una pe alta, să încerce să-l întemnițeze pe erou într-un univers vetust, caracterizat sugestiv „casa cu molii". Mătușa lui Puiu din *Ciuleandra* de Rebreanu, guralivă, franțuzită, cu cap de păsărică, reprezintă tot ce are futil societatea înaltă bucureșteană, exasperîndu-l prin superficialitate și sentimentalism ieftin și pe nepot și pe fratele ei, politicianul veros, Policarp Faranga. Alteori mătușile constituie o simplă posibilitate de amortizare a ciocnirilor în cadrul cuplului sau cu clanul, oferind găzduire eroinei ca în *Ultima noapte...* de Camil Petrescu sau *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale. În mod frecvent însă, accentul se pune în romanele interbelice pe starea de orfană. Marthe Robert, folosind metoda psihocritică, împarte personajele de

Scanned with OKEN Scanner

roman în două tipuri: tipul copilului găsit și al bastardului. Ele corespund — primul, eroului care într-o perioadă narcistică preoedipiană își imaginează o origine misterioasă în locul celei existente; al doilea, eroului care într-o perioadă oedipiană de descoperire a sexualității vrea să cucerească lumea. Orfanele sînt de obicei „fetele în floare" și se încadrează primei direcții. Dar în loc să se întoarcă spre un trecut imaginar, asemenea personaje în romanul românesc interbelic, dezarmate în fața vieții din lipsa părinților care să le ocrotească și să le împărtășească din experiența lor, nu caută să-și inventeze „rădăcini", o ascendență propice, ci se orientează spre un protector sau o protectoare. Otilia vrea un scut patern și negăsindu-l în familie, deoarece pe unchiul Costache nu se poate bizui, se îndreaptă către Pascalopol. Și idila ei cu Felix se naște din statutul lor comun de orfani care încearcă să suplinească unul pentru altul absența părinților.[1] Călinescu de altfel mărturisește că intenția sa fusese să dea cărții titlul de *Părinții Otiliei*. O situație asemănătoare întîlnim în *Marile speranțe* de Dickens, unde raporturile dintre eroi, Pip și Estela, sînt generate tot de situația lor de orfani. Comportamentul Estelei are ceva din fantezia și misterul Otiliei. Dar accentul la Dickens e pus pe social, pe lovitura de teatru, pe finalul moralizator romantic, diferit de maniera sobră, colorată de ușoară ironie, a lui Călinescu.

Ilinca din *Craii de Curtea-Veche* are părinți dar e crescută departe de ei, de eterna mătușă, și repudiază modul imoral de viață al genitorilor. Faptul că Eugenița Costea e orfană de tată generează conflictul romanului lui Sadoveanu a cărui eroină este. Daria Mazu din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, orfană de mamă, își urăște tatăl, un parvenit fără scrupule, găsind refugiu în afecțiunea lui Cantacuzin și metresei acestuia. Monica din *La Medeleni* vine ca orfană în casa Deleanu și în sentimentele ei față de Olguța și Dănuț se revarsă și o parte din recunoștința de a fi tratată ca un membru al familiei. Delia din *Fata din Zlaataust*, orfană de

[1] Cînd îi vorbește lui Felix despre Pascalopol, Otilia spune: „El este un om delicat care ne poate fi de folos unor orfani, în definitiv, ca noi. Pe cine avem noi? Pe papa, numai. Papa e bătrîn, ascultă de tanti Aglae. Nu m-aș mira, deși țin la el, să mă lase pe drumuri... Tu ești încă sub tutelă și n-ai pe nimeni mai de-aproape, încă vreun an..."

Scanned with OKEN Scanner

mamă, se poartă matern cu tatăl ei, „titi", fire boemă, incurabil vagabond. Această cohortă de orfane nu invadează numai romanul românesc. Într-un studiu despre Zola, Chantal Bertrand Jennings scria: „E deosebit de semnificativ că aproape în totalitate, personajele feminine ideale ale lui Zola sînt sărmane orfane. Desigur, acest subterfugiu permite romancierului să sustragă subiectul observat eredității și mediului său natural, pentru a duce mai bine pînă la capăt experimentarea științifică și literară" [1]. În romanul românesc nu se pune atît de mult problema eredității la personajele ideale, deoarece autorii nu vor să demonstreze prin ele altceva decît frumusețea și puritatea morală, fără legătură cu originea. Preocuparea față de ereditate intervine însă puternic la personajele de orfane neideale, la „fecioarele desplătite" din opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Acestea nu sînt orfane prin dispariția părinților, ci copii nelegitimi. Chiar dacă Mika-Le, „felahina" nu bănuiește cine este adevăratul ei tată, maică-sa știe că a avut-o cu un zidar italian și-și explică astfel înclinațiile și apucăturile ei. În mintea Lenorei, originea socială umilă a amantului generează înclinația spre instabilitate și desmăț a fiicei și nu nemulțumirea acesteia de a simți că în cercul familial e o nepoftită. O situație similară o are Sia „Colportoarele" informează că noua slujnică a doctoriței Rim e de fapt fiica ei făcută cu Lică Trubadurul. Dealtfel, tatăl o ținuse pe lîngă el pînă atunci, ispirînd odraslei handicapate și fără mamă, o adorație nemărginită.

La celelalte orfane, personaje ideale, starea lor constituie încă o coordonată de explicare psihologică a lipsei de apărare, a vulnerabilității. Felul de a fi al Otiliei față de unchiul Costache, Pascalopol și Felix se resimte din această cauză. S-a subliniat mult proustianismul conturării personajului care e văzut altfel de unchiul Costache, Aglae, Pascalopol și Felix. Pentru Costache e o fetiță, pentru Aglae — o desmățată, pentru Felix — o camaradă. Ov. S. Crohmălniceanu observa: „Se folosește apoi și o tehnică modernă a relativizării imaginii prin răsfrîngerea ei în mai multe oglinzi, cu unghiuri de incidență variată, ca în romanele lui

[1] Chantal Bertrand Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, 1977, Ed. Klincksieck, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu. Apar în carte, de fapt, mai multe Otilii. Una copilăroasă, tandră, lilială a lui Felix, alta capricioasă, atrasă de lux și avînd nevoia de protecție, a lui Pascalopol, o a treia — fetița plină de tact a lui Moș Costache, în sfîrșit cea de-a patra «zăpăcita», «desmățata», «străina» de care vorbește mătușa Aglae"[1]. În realitate, Otilia își modelează purtarea pentru a cuceri pe cei din jur sau a le ține piept, starea de orfană învățînd-o de mică să se adapteze unor împrejurări, să se descurce singură și astfel contribuie din plin la opiniile diverse pe care celelalte personaje o au despre ea. Eugen Schileru interpreta purtările Otiliei în lumina psihologiei ei de orfană: „Dar, mai presus de toate, Otilia era conștientă de posedarea tuturor acestor daruri. Și Otilia, din această luptă de unul singur, obișnuise să se simtă singură și să nu se bizuie decît pe ea însăși. Aceste reflexe de apărare aveau să o mențină în viață și în demnitate, dar aveau să-i schimbe structura. Otilia avea să se închidă în ea însăși, să devină o ființă besmetică. Euforiile ei devin cu timpul simple compensații, evadări din singurătate. Pentru ea, care trebuie să fie mereu la pîndă, gata de apărare, bunătatea și tandrețea sînt ori arme, ori încercări de a-și face aliați, ori izbucniri scurte ale însinguratului obsedat de iminența actului"[2].

Ca și la Otilia, absența părinților sau neclaritatea situației familiale sporește voința, ba uneori încrîncenarea orfanei de a se impune fie printr-o neobosită agitație, fie printr-o purtare scandaloasă, încercînd să atragă atenția asupra ei. De aceea, nelegitimile din opera Hortensiei Papadat-Bengescu trec din categoria copilului găsit în cea a bastardului, exemplul cel mai ilustrativ fiind Nora Baldovin. Resentimentele față de o lume în care se simt izolate din pricina nașterii lor în afara căsătoriei le împing spre viclenie și răutate.

Reacțiile nelegitimelor sînt privite cu rezervă ori dispreț de celelalte personaje din ciclul Hallipilor și chiar de

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, EPL, 1967, p. 599—600.

[2] Eugen Schileru, *Enigma Otiliei e una din izbînzile reale ale literaturii noastre moderne*, *Revista Fundațiilor Regale*, an XIV, febr. 1947, nr. 2, p. 153—155, reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București, Editura Minerva, 1979, p. 582—583.

Scanned with OKEN Scanner

autoare, în însăşi construcţia lor intrînd o nuanţă de blam.

O atitudine similară o ia Ionel Teodoreanu în *Golia*, pentru a realiza antiteza între Nilda — femeia ideală — şi sora ei, bastarda Pia. Opoziţia are menirea să puncteze în spiritul viziunii romantice a personalităţii, reflectată de celebrul personaj Jeckill/Hyde din romanul lui Stevenson, două componente antinomice ale eului (cele două surori posedînd aceeaşi înfăţişare fizică). Procedeul nu-i singular. Camil Petrescu îşi construieşte cu acelaşi mijloc întreaga acţiune a piesei *Femeia pe care o iubesc*. Îndeobşte însă, în romanele lui Ionel Teodoreanu situaţia de orfană taie aripile celor fără sprijin părintesc. Originală ca destin al orfanei este evoluţia eroinei din *Secretul Anei Florentin*. Orfană şi săracă, Ana îşi revarsă toată afecţiunea asupra soţului, idealizîndu-l. Avînd la bază o căsătorie din dragoste, cei doi muncesc împreună cu legitimă ambiţie pentru a-şi consolida un cămin adevărat. După 17 ani de căsnicie, Ana îşi dă însă seama că Horia Orghidan acţionează fără un scop anume, că s-a rutinat şi robotizat, că nevasta nu mai înseamnă pentru el mare lucru. Singură pe lume, nu-şi găseşte un suport nicăieri şi se decide să dispară. Bovarismul Anei ca şi al celorlalte eroine de acest tip din literatura română — nu întinează puritatea etică, ci o împinge pe femeie spre un sfîrşit fatal. Dezamăgirea ei se aseamănă cu a personajului feminin din *Floare ofilită* de Sadoveanu, cu deosebirea că în nuvela lui Sadoveanu e vorba clar de coruperea soţului de către mediul ambiant, pe cînd în *Secretul Anei Florentin* există dubiul dacă omul s-a schimbat sau femeia s-a înşelat de la bun început asupra lui. Ovidiu Papadima remarca judicios că Horia Orghidan „clatină întreg romanul prin inconsistenţa lui", aducînd o notă de neverosimilitate în procesul sufletesc al Anei. „Privit unidimensional la exces şi totuşi din două perspective — el nu se şi explică şi nu explică, scrie istoricul literar. Dimpotrivă, Ana — pentru care totuşi aceeaşi realitate rămîne, fie că iubirea ei a murit prin înstrăinarea soţului, fie prin reducerea lui la dimensiuni reale, —e o existenţă vie şi complexă".[1]

---

[1] Ovidiu Papadima, *Ionel Teodoreanu sau despre agonia unei lumi sufleteşti* (decembrie 1937), *Creatorii şi lumea lor*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943, p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași remarcă o atrage și bovarismul Adinei Buhuș din *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu. Adina — orfană și ea bineînțeles — nu se căsătorește din dragoste, ci de nevoie cu Sandu Buhuș, deoarece la moartea rudelor bogate care o crescuseră, rămîne săracă și nu are curajul să dea singură piept cu viața. La început, stimîndu-și bărbatul pentru bunătatea și delicatețea lui, caută să se adapteze moravurilor orașului de provincie unde acesta își are slujba, dar intrigăria, meschinăria și mai ales impostura din tîrg o scîrbesc determinînd-o să plece dintr-un asemenea mediu, renunțînd și la căsnicie.

Prozatorii români interbelici Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu făuresc personaje feminine bovarice de mare integritate și demnitate, prezentîndu-le ca victime ale societății în care trăiesc, ceea ce demonstrează o anumită atitudine față de condiția femeii și ripostează parcă în plan literar disputei exegeților operei lui Flaubert. Dintre opiniile criticilor care în analiza *Doamnei Bovary* se arată nemulțumiți de portretizarea acesteia, se numără cele ale lui Henry James și Benedetto Croce. Amîndoi resimt ca un *parti pris* impasibilitatea lui Flaubert față de Emma și vor s-o absolve de vinile pe care prin disecția rece a psihologiei ei autorul i le atribuie. Henry James scria : „Mărturisesc că ceea ce m-a făcut să iau pana în mînă a fost mila și prietenia. Prietenia și mila pentru această nefericită Emma pe care Flaubert o disprețuiește înainte de a o martiriza. Cînd mă gîndesc la ceata de idioți care-o persecută, repugnanțele ei îmi apar simpatice și nu-i păstrez nici un resentiment că nu a putut suporta ca însușirile ei nobile, delicate, pasionate, să se fi atrofiat. Atunci, uităm capriciile ei de fetiță romanțioasă : rămîne doar asprimea sorții și victima ei nefericită. În romanul în care nu găsesc imaginea vieții, văd doar pe Emma pradă unor fiare : să fie vina ei că îmblînzitorul nu s-a arătat la față ?".[1] Iar Benedetto Croce susținea și el : „Dar, dacă hazul sau ironia sînt eliminate din această reprezentare, ar fi imposibil să descoperim simpatie, duioșie sau milă ; dimpotrivă, depistăm un fel de ferocitate în dezvăluirea tuturor ascunzișurilor sufletești ale Emmei, în

[1] Henry James, *The art of the novel*, apud Salvatore Battaglia *Mitografia personajului*, București, Editura Univers, 1976, traducere de Al. George, p. 235

Scanned with OKEN Scanner

respingerea oricărei scîntei de bunătate morală și în savurarea chinurilor care o asaltează, cînd e încolțită și zdrobită de iluziile în care s-a rătăcit, ca un șoarece prins într-o capcană. De asemenea, nu i se poate nega un soi de măreție, ca și cum ar fi obsedată de o forță demonică și, din cînd în cînd, eroică. Emma nu e o ființă josnică. Cîtă ardoare și hotărîre să dea totul pentru tot; cît de superioară se consideră ea oricărei legi care nu e legea visului ei, a năzuințelor ei; cît de mult caută să se elibereze atunci cînd e încolțită din toate părțile și, apoi, aleargă hotărîtă și fără nici un regret spre moarte!"[1].

Bovarismul eroinelor din romanul românesc interbelic are de cele mai multe ori un fond vădit de critică socială și se topește într-o mai generală stare de inadaptare. De regulă, eroinele de acest tip au un sfîrșit tragic. La Teodoreanu însă, în afara personajului principal din *Secretul Anei Florentin*, orfanele, datorită preferinței scriitorului pentru *happy end*, sînt destinate unei căsnicii fericite, precum Monica sau măcar senine ca mariajul Manuelei din *Crăciunul de la Silivestri*. În această carte a triumfului căsătoriilor profitabile, raționale, Manuela renunță la cariera de cîntăreață cînd mama ei se stinge. Ultimul sfat înțelept al acesteia fusese să nu se arunce de una singură într-o activitate care implică dîrzenie și competitivitate, încît fata lasă în urmă și profesia și dragostea ei pentru căsătoritul Nelu, acceptînd fără iubire să se mărite cu un tînăr care-i asigură un cămin proteguitor.

Daria Mazu, ca și Otilia, alege căsătoria drept refugiul femeii singure în fața dificultăților existenței, dar firea ei nu-i îngăduie resemnarea din *Crăciunul de la Silivestri*, soluție singulară, dealtfel, și în opera lui Ionel Teodoreanu.

Vestitul trio soț-soție-amant, care în linia romanului clasic la Balzac, Flaubert, Maupassant, Anatole France, Tolstoi era consecința căsătoriei tîrg și statua nefericirea femeii într-un mariaj nepotrivit, apare rareori în romanul românesc interbelic cu acest înțeles. Cu puține excepții, drama femeii, după o căsătorie silnică, rămîne proprietatea secolului XIX și începutul veacului al XX-lea la un Bolinti-

[1] Benedetto Croce, *Flaubert*, în volumul *Poesia e non poesia. Notesulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923, p. 270-271.

neanu sau Duiliu Zamfirescu. Interesul pentru fiziologia căsătoriei se încadrează în abordarea în genere, la acea epocă, a fiziologiilor de tip balzacian, inspiratoare în literatura pașoptistă a fiziologiei provincialului și parvenitului, cum o demonstrează și traducerea la acel moment a *Fiziologiei căsătoriei* de Balzac care figurează printre primele tălmăciri din opera romancierului francez.[1] Este evident că la prozatorii interbelici orientarea către Stendhal e cea principală, cum se observă la Camil Petrescu, care îl și consideră pe autorul lui *De l'amour* (Despre dragoste) unul din „cardinalii romanului". Triunghiul soț-soție-amant poate fi detectat totuși la Camil Petrescu în *Ultima noapte...* și la Cezar Petrescu în *Calea Victoriei.* La al doilea, problema nu se află în miezul acțiunii și nici măcar nu constituie, ca episod subsidiar o reluare a temei bovarice, ci reprezintă o parte din critica generală a moravurilor din societatea vremii, femeia din cadrul triunghiului menționat avînd un rol activ în degradarea morală fie în calitate de personaj cinic, dăunător precum Zoe Vesbianu, fie în chip de incarnare a setei de parvenire și a snobismului, ca fiica cea mare a lui Lipan din *Calea Victoriei.* S-ar putea obiecta că aflăm în opera scriitorului și figura soției martirizate în *Aurul negru,* dar acolo personajul face mai curînd parte din peisaj ca o căprioară sacrificată de către molohul industrial, distrugător al naturii patriarhale. În *Ciuleandra* lui Rebreanu, suferința nevestei, silită să se căsătorească împotriva voinței ei, rămîne doar presupunere filtrată prin mintea bolnavă a criminalului dornic să se justifice și prin conștiința doctorului, dornic să-și păstreze iluziile unei iubiri din tinerețe. În *Ultima noapte...,* situația e provocată de femeie care poartă întreaga vină a destrămării căsniciei. În opera Hortensiei Papadat-Bengescu, adulterului i se caută întotdeauna o cale de revenire a noului cuplu format în cadrul legitimității. Cu excepția procesului de culpabilitate trăit de Lenora mult după ce avusese loc relația cu zidarul italian, celelalte femei încearcă să legalizeze legătura în afara căsniciei,

[1] Heliade traduce patru episoade în *Curierul de ambe sexe*, Kogălniceanu transpune un număr de pasaje sub titlul *Bărbați, femei și amorezi* în *Almanahul de învățătură și petrecere* (1845), iar Aricescu sub numele de *Misterele căsătoriei* (1861—1863) realizează o primă versiune completă.

Scanned with OKEN Scanner

dacă ne gîndim la Elena care mai are sentimente de caritate față de soț, dar e decisă să divorțeze pentru a se recăsători cu Marcian, sau la Ada Razu, complet lipsită de milă față de bărbatul ei, prințul Maxențiu, abia așteptînd ca acesta să moară pentru a se mărita cu Lică. Ambele aceste eroine sînt departe de femeile adultere din romanul balzacian sau flaubertian. Mai tributară bovarismului apare Diana din *Pînza de păianjen* de Cella Serghi. La ea bovarismul nu e alimentat într-o căsnicie de rațiune cu un soț condamnabil datorită purtărilor sale de parvenit brutal, ca Tănase Scatiu, ori obedient, gata la orice acceptare, ca Drăgănescu din *Concert din muzică de Bach.* Michi Ionescu din cartea Cellei Serghi își iubește și ocrotește cu adevărat nevasta, ceea ce provoacă un conflict interior cu dimensiuni dramatice femeii care descoperă la un moment dat dragostea în afara căsătoriei și pe de o parte, își apără dreptul la amor, pe de alta — nu vrea să înșele încrederea ce și-a pus-o Michi în ea.

Drama în mai toate celelalte proze ample este a unei eroine, singură în vîltoarea vieții, de obicei tînără, fie că-i fată de măritat, fie că-i divorțată sau văduvă. Numeroase romane familiale ne-o înfățișează de la copilărie sau adolescență pînă în momentul tinereții cînd i se pecetluiește soarta tragică printr-o boală necruțătoare (Olguța din *La Medeleni,* Ilinca din *Craii de Curtea-Veche,* Luli din *Lorelei),* prin sinucidere (Liana din *Jar,* Eugenița Costea sau Daria Mazu din romanul sadovenian). De puține ori povestea ei are *happynd* (Lina în cartea lui Arghezi) sau o încheiere neutrală (Otilia din *Enigma Otiliei).* La personajele feminine ale romanului interbelic, afirmarea personalității pe plan social și cultural joacă un rol important. Această dorință de afirmare se poate observa în diverse direcții : în profesie, în viața publică, în artă. În primul rînd însă se detașează dintre ele, firile de amazoană care se emancipează din instinct și se impun ca atare celor din jur. Ibrăileanu scria despre Olguța din *La Medeleni,* „Așa cum ne-a arătat-o d. Teodoreanu pînă acum, pînă la vîrsta de șaisprezece ani, îmi pare că Olguța e tipul de femeie cel mai reușit din literatura noastră și un tip tot atît de reușit ca și ale lui Ca-

Scanned with OKEN Scanner

ragiale".[1] În numele feminității pe care a știut atît de bine s-o detecteze și analizeze și negînd, legat de condiția socială a femeii din acea vreme, posibilitatea scriitorului de a individualiza personajul feminin în altă ipostază decît de femeie-specie, criticul ieșean pune reușita construcție a tipului Olguței pe seama calităților ei masculine: „Într-un roman, o femeie e o nuanță a feminității; un bărbat este mai mult decît o nuanță, este un aspect bine determinat al umanității.(...). Am vorbit de tipul reușit al Olguței, care, totuși, e femeie. Dar, fără a mă deda la subtilități, nu vedeți că Olguța e cel mai băiet din toate personagiile?"[1].

Trăsăturile amazonice ale eroinelor romanului interbelic, cînd, ca la Olguța, Roro din *Crăciunul de la Silivestri*, ori Catița din *Fundăcul Varlaamului*, precum și alte romane ale lui Ionel Teodoreanu, se rezumă la vervă, inteligență, spontaneitate, temeritate și un despotism juvenil, izvorît din setea de dreptate, trezesc un amuzat dar real respect și contribuie la prestigiul personajului. Arghezi, făurind prin Lina un ideal feminin romantic, nu omite să-și înzestreze „fata cuminte" cu puteri baladești de haiduc. Eroina se apără bătîndu-i măr nu numai pe neoloriții curtezani libidinoși, ci, ca într-o secvență de film comic, face prăpăd printre deținuții, hoațele și codoașele din arestul preventiv. La Hortensia Papadat-Bengescu și Ionel Teodoreanu apare însă și cealaltă față a masculinizării genetice care duce la drame ale personalității. Nory Baldovin nutrește o adevărată ură împotriva tuturor bărbaților. Atitudinea lui Nory, adorativă și protectoare față de sora mai mare, legitima Dia, depășește granițele afecțiunii și prieteniei și se colorează de pasionalitate și gelozie. În *Rădăcini*, cînd Dia preferă logodnicului propus de Nory alt bărbat, pe care și-l alege singură, Hortensia Papadat-Bengescu tratează situația cu discreție, lăsînd cititorul să o deducă atît prin nereușita fugii la Bușteni a lui Nory Baldovin cu Coty Pascu, cel pe care-l destinase Diei, cît și prin experimentul Cocăi Aimée cu Coca Persu din *Drumul ascuns*. Ionel Teodoreanu o observă cu oroare față de invertire, caz patologic, provocator de dezas-

[1] G. Ibrăileanu. *Ionel Teodoreanu: „La Medeleni"*, *Studii literare*, vol. 1, București, Editura Minerva, 1979, p. 446-447.
[2] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, Ed. cit., vol. 2, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

tre, în *Fata din Zlataust*, sau în episodul Adina-Ioana Pală din *La Medeleni*.

În majoritatea romanelor se exploatează mai degrabă latura caricaturală a masculinizării exterioare în special la fetele bătrîne, precum profesoarele invidioase de tinerețea și frumusețea proaspătă a elevelor din *Fata din Zlataust* sau *Greta Garbo*. Rareori masculinizarea devine un însemn al puterii clanului și e venerată ca atare în personaje cum e Gramatula, sora mai mare a lui Hallipa, pe care Nory o portretizează asemănător cu *Duduia* din poemul arghezian *1907*, dar văzînd în masculinizare nu o dezumanizare ci un merit: „Domnișoară bătrînă! bărbătoasă, harnică, cu biciul dreptății în mînă, ispravnicul pe moșia ei". Alt personaj din aceeași plămadă e Fița Elencu din *La Medeleni*, trezind în sufletul Olguței, pe care o lăsase moștenitoarea ei fiindcă avusese cînd era copilă curajul s-o înfrunte, sentimente contradictorii de stimă și teamă. Nu întîmplător ambele personaje absente din narație sînt evocate *pro causa*, primul dintre ele pentru a o discredita și mai mult pe Mika-Lé, al doilea pentru a puncta destinul tragic al Olguței.

În ciuda rezervei prozatorilor față de ideile sau gesturile de emancipare ale eroinelor, această atitudine luată deliberat sau de nevoie de către personajele feminine românești intră adînc în structura narativă și atmosfera romanului interbelic. Voluntarismul și energetismul existent încă la femeile din *Mara* se clarifică acum verbal, găsindu-și argumente. Deși prin Mini, Hortensia Papadat-Bengescu pare șocată de opiniile lui Nory, mai toate eroinele scriitoarei sînt făcute din material dur și domină personajele masculine. Elena își impune vrerea lui Marcian așa cum se întîmplase anterior cu soțul ei Drăgănescu. Coca-Aimée, sub aparența de păpușă răsfățată, știe să obțină ce dorește de la Lenora și Walter și o izgonește, fără să se încurce, pe prietena ei Hilda. Dealtfel, în timp ce Nory aduce în discuția cu Mini stări de lucruri reale, interlocutoarea îi opune o viziune romantică a cavalerismului în cucerirea lumii. Cele două atitudini nu sînt în realitate, ireconciliabile în concepția Hortensiei Papadat-Bengescu. Ea însăși împletise anterioar apariției ciclului Hallipilor, într-o formă moderată, ideile ambelor personaje, făcînd în spiritul *Laurei* din romanul *Balaurul* dar și în numele ei propriu o foarte interesantă ple-

Scanned with OKEN Scanner

doarie pentru recunoașterea după primtul război mondial a capacității femeii și drepturilor ei în societate, arătînd că aceasta va duce la o mai mare armonie în familie și va contribui la progresul țării. În special scriitoarea combătea eternul argument că munca femeii în anumite sectoare ar dăuna atît feminității ei cît și obligațiilor de soție și de mamă. Iată ce scria în 1920 în articolul *Se ridică vălul* apărut în *Sburătorul* : „Feminismul așa de clar în dorințele sale principale se luptă încă cu umbrele nedumerirei opiniei publice și un văl — ultimul — caută să-l acopere cu o ceață fumurie și îndoielnică. Se crede printr-o rămășiță de eroare, că ea ar cere locul social care ar aparține bărbatului.

Din umbra și adăpostul atelierului, de unde nu cer decît daltei să fie credincioasă gîndului, eu cred că ea nu cere locul nimănui. Nu voiește să ia — vrea să împartă — dacă e adevărat că a împărțit și grijile și nevoile și chiar munca (...) «Femeia vrea să fie funcționar, deputat, ministru !» Cred că nu mai mult decît a voit să fie doctor, profesor și atît numai cît a răspuns și în aceste direcții unei necesități publice de colaborare. Femeile-medic și femeile în învățămînt nu au distrus nici căsnicia, nici maternitatea — dimpotrivă. Dar se pot oare distruge aceste așezăminte care nu stau în puterea nimănui — oare nu sunt eterne ? Formele vor fi susceptibile de evoluțiuni progresive în armonie, cu evoluția totală a mersului social ; nimeni să nu se teamă însă că femeia nu va mai fi femeie.

Prerogativele ei sunt prea scumpe să le părăsească, și nici nu le poate părăsi ; ele sunt esența ei.

Bărbații au primit întotdeauna colaborarea femeii și au chemat-o să împartă cu ei răul și binele. Ei nu vor refuza o mînă pe care totdeauna au cerut-o.

Momentul în care se face această împăciuitoare căsătorie a sexelor în domeniul dreptului social e un moment de emoțiuni împărtășite după împărtășirea primejdiilor ; un moment de înălțare socială universală și de fericire națională. În ce privește abdicarea femeii de la blîndețea și grațiile ei naturale, nu e nici o temere."

Tudor Vianu, încă înainte de această luare de poziție a Hortensiei Papadat-Bengescu, discerne în volumul ei *Ape adînci* tendința de a ridica „vălul" de pe misterul feminității, descifrînd ansamblul psihologiei feminine. În exegeza sa,

Scanned with OKEN Scanner

criticul se opune și el punctului de vedere al antifeminiștilor care atunci cînd vizează literatura analitică despre sufletul feminin contestă personajelor de femei lucide și active în societate, farmecul feminității. „Se înfiripează, sub ochii noștri, o literatură feminină românească. Aceasta, ridicîndu-se mereu deasupra nivelului comun, realizat de bărbați, nu poate scăpa nici unei priviri. Dar tocmai unanima aspirație a sufletului feminin, în alte părți ca și la noi, dovedește formarea unei noi feminități (ceva cu totul osebit de agitația puțin ridicolă și de speța de mondenitate care se numește feminin). Femeia vrea să-și creeze un destin conștient. Nu cred ca menirea ei să fie păgubită." [1]

Hortensia Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor, datorită faptului că merge pe linia dezumanizării tuturor personajelor, caricaturizează ușor pe Nory, reprezentanta feminismului absolut, dar o secătuiește și pe Mini, persiflîndu-i romantismul. Noua feminitate își va găsi întruchipări mult mai pregnante în alte eroine ale romanului interbelic, cum este doamna T. din *Patul lui Procust*, sau eroina din *Accidentul* de Sebastian.

De regulă, femeile din proza amplă a acestei perioade își obțin independența materială prin profesie sau talent artistic, aportul lor în societate fiind recunoscut. Dar acest act nu le aduce fericirea și adesea contribuie la despărțirea de bărbatul iubit. Fenomenul fusese exploatat în mai multe rînduri de literatura universală, începînd cu autorul *Comediei umane*. Arlette Michel, una din exegetele operei balzaciene, urmărea evoluția personajului de femeie emancipată în literatura secolului al XIX-lea. *Corrine* de Madame de Staël și *Lelia* de George Sand impun superioritatea femeilor în domeniul sentimentelor și valoarea intelectuală. Lelia este arhetipul feminin care dă replică celui masculin în ce privește răul secolului. Ei îi urmează Camille Maupin a lui Balzac, care-și pune aceleași probleme filozofice de tip romantic, sporite de atmosfera politică, de decepțiile de după 1830. Și Arlette Michel conchide despre concepția lui Balzac: „Superioritatea intelectuală, care permite femeii să se emancipeze, să-și cucerească independența socială, consti-

[1] Tudor Vianu, *O ideologie feminină — noua feminitate*, *Sburătorul*, an I, nr. 3 din 3 mai 1919.

Scanned with OKEN Scanner

tuie un obstacol în calea împlinirii veritabile care e pentru orice femeie de ordinul iubirii și al absolutului"[1].

În romanul românesc interbelic, o astfel de viziune balzaciană suferă numeroase corective din cauza deosebirii de epocă și concepție etică, deși în esență nu diferă. Emanciparea intelectulă și reușita profesională a femeii în viața socială nu mai e privită ca un fapt cu totul singular, ieșit din comun; contestată rămîne doar, și de cele mai multe ori în surdină, egalitatea între sexe și decurgînd de aci a drepturilor femeii nu atît în domeniul public, cît în cel erotic, în relațiile din cadrul cuplului. Doamna T. îl pune fără să vrea în inferioritate pe amant care, inconștient este deranjat în instinctul său de protecție, de femeia care se descurcă singură, are posibilitate de inițiativă și spațiu de mișcare. Luli din *Lorelei* de Ionel Teodoreanu ajunge într-un impas sentimental din care nu poate ieși din cauză că, mulțumindu-se la începutul căsniciei, să rămînă în umbra soțului, scriitor de renume, se hotărăște după un timp să-i arate în scrisori, copiate de o prietenă, talentul literar, semnînd cu un pseudonim. Urmarea e că bărbatul îi preferă acel alter ego înzestrat cu harul nedescoperit la nevastă și căsnicia se năruie deoarece, prea mîndră să divulge adevărul, Luli cedează locul prietenei al cărei scris, aflat pe epistole, fusese luat drept al autoarei acestei corespondențe. Abia tîrziu, soțul, recăsătorit cu prietena în cauză, femeie ambițioasă, eficientă și activă ca și Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*, își dă seama de eroarea sentimentală făcută și o regretă. Totuși în ciuda rezervelor provenite din orgoliu, ale eroilor, romanele recunosc sincer meritele femeii care-și cîștigă existența. Camil Petrescu înfățișează ca o atitudine de superioritate felul în care doamna T. s-a sustras umilințelor și servituților prin meseria pe care o face. Eroina subliniază cît datorează profesiei de decoratoare și proprietară a unui magazin de mobilă modernă: „Munca aceasta înseamnă pentru mine independența, banii cîștigați îmi dau dreptul să fiu eu însămi, să cumpăr cărți și lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar și să fiu scutită de oferte necuviincioase". Ilinca

[1] Arlette Michel, *Le mariage et l'amour dans l'oeuvre romanesque d'Honoré de Balzac*, Teză de doctorat, Paris, 3, 23 mai 1975, Librairie Champion, 1976, p. 1135.

Arnoteanu din *Craii de Curtea-Veche* vede în profesie demnitatea de care nu dau dovadă surorile ei. Naratorul îi dezvăluie astfel concepția de viață: „Primisem s-o ajut să-și revadă cîteva materii la care se credea mai slabă. Între timp mai vorbind și de una-alta, m-a uimit cît de cuminte cap avea, ce sănătos judeca și limpede. Spunîndu-i odată ce rar e să găsești pe cineva care să învețe ca dînsa numai de plăcere, îmi observă că ea învață cu plăcere dar de nevoie ca să aibă o meserie. Cum, dar nu avea să fie bogată? se știa doar că era singura moștenitoare a mătușii sale care, mulțumită unei pensii grase, adăuga în fiecare an la capete aproape tot frumosul ei venit. Chiar așa, dar averea, pe lîngă că se poate pierde nu e o piedică la o meserie; dimpotrivă. — Cu numele ei? — De ce nu? a lucra nu-i o rușine; munca înnobilează. Tocmai, cu numele ei avea să-i stea și mai bine «belferiță» — asta voia să se facă. Avea să fie mai prețuită și mai respectată; respectată: lucrul la care ținea mai mult ca la orice".

Meseriile femeilor din romanul interbelic se înscriu cu precădere în sfera celor acceptate ca feminine în mentalitatea vremii: florăreasă, telefonistă, infirmieră, profesoară, moașă, doctoriță, scriitoare, cîntăreață, pictoriță, decoratoare. În opera lui Camil Petrescu, femeia de afaceri depășește modestele începuturi ale Marei, devenită proprietăreasă de magazin în *Patul lui Procust*, ba și directoare de întreprindere în comedia *Mitică Popescu*. Pînă și la periferia orașului, locul unde fata este privită ca o pradă iar nevasta drept proprietatea exclusivă a bărbatului, acesta fiind liber s-o trateze cum vrea, se arată însă respect femeii de afaceri, indiferent de starea ei civilă. Salomia, căreia îi aparțin casele din mahalaua în care se desfășoară acțiunea romanului *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu, are o mai mare putere asupra chiriașilor ei decît autoritățile, arbitrînd conflictele, potolind certurile, într-un cuvînt făcînd legea, poruncile ei fiind ascultate cu supușenie totală.

În opera Hortensiei Papadat-Bengescu reușita mondenă e mai importantă decît cea profesională, în ciclul Hallipilor punîndu-se încă puternic în evidență superioritatea lustrului unei aristocrații latifundiare — chiar dacă e de împrumut, dacă e impostură — asupra unei burghezii necioplite. Nory comentează așa relația Drăgănescu—Elena Hallipa: „Ce noroc

C-da 89 coala 5

Scanned with OKEN Scanner

că Drăgănescu a venit după prinț! Toată grija lui e să nu pară nevrednic de a fi succesorul unui așa „personagiu. Nu e gelos ca să nu fie mitocan — crede el! Nu e avar ca să nu fie mitocan — nu e mojic — idem (...) Are o calitate, mi-a spus Elena — așa mare cum îl vezi, nu există!" Sub acest raport, balzacianismul rămîne viu în cronica de familie a scriitoarei mai mult decît în opera lui Proust, iar în final întoarcerea spre pămînt pune, în spiritul tradiției autohtone, problema dezrădăcinării, depărtării degeneratoare de mediul sănătos rural, problemă pe care o vor aborda mulți prozatori ai vremii. Întîlnirile amoroase au în ciclul Hallipilor ca spațiu palatul și salonul, acolo se consacră reputațiile în societate. Prințesa Ada Maxențiu consideră hotărîtoare invitarea lui Lică la concertul din muzică de Bach dat de Elena, pentru a gira legătura cu amantul ales. În celelalte romane interbelice însă, intelectualitatea femeii n-are de-a face cu serata mondenă. Dimpotrivă chiar. Lui Ștefan Gheorghidiu, atitudinea degajată a Elei la petrecerea dată de unchiul său îi trezește dubii asupra inteligenței soției sale.

Dragostea, prietenia dintre protagoniști se înfiripă de obicei la universitate unde sînt colegi (Irina-Sandu — *O moarte care nu dovedește nimic*, Ștefan—Ela — *Ultima noapte...*, Petre—Ralu — *Fata din Zlataust)*, ori în cursul activității profesionale (Doamna T.—Fred — *Patul lui Procust*, Anișoara—Nelu — *Crăciunul de la Silivestri*, Lina—Ion Trestie — *Lina)*. Aceasta nu înseamnă că femeia e considerată cu adevărat egala bărbatului în toate romanele menționate. Dacă însă există rezerve, ele nu se exprimă fățiș, ci pe căi ocolite. Uimirea față de priceperea profesională a doamnei T. indică ezitarea lui Fred de a socoti femeia drept capabilă de activități așa-zis bărbătești. Iritarea lui Sandu față de superficialitatea intelectuală a Irinei dovedește oarecare neîncredere în posibilitățile femeii. De fapt, în subsidiar se încheagă ideea că o competitivitate cu bărbatul a acestor eroine le subminează feminitatea. Un asemenea sentiment devine mai puternic în opera lui Ionel Teodoreanu. Atitudinea condescendentă a personajelor masculine față de iubită nu e mărturisită, căutîndu-i-se alte justificări decît cele reale. Fred o confundă la început pe doamna T. cu vînzătoarea din magazin, apoi cade în admirație constatîndu-i gustul și competența și declară cît are de învățat de la ea

Scanned with OKEN Scanner

în diverse domenii ; totuși rămîne contrariat în permanență de superioritatea partenerei pînă la o părăsi, probabil. Am arătat că Sandu din *O moarte care nu dovedește nimic* o disprețuiește pe Irina pe singurul plan care-l interesează, cel cultural. Același tip de personaj în *Ioana*, deși apreciază sinceritatea iubitei și se înțelege perfect cu ea pe tărîm intelectual, nu concepe că s-a putut dărui cuiva cu care nu a avut o perfectă comuniune spirituală și neînțelegînd o asemenea înjosire a femeii superioare, nu-și poate găsi alături de ea fericirea în pofida afinităților. Pe Nelu din *Crăciunul de la Silivestri* îl supără spiritul de organizare și eficiența soției sale, avocata Anișoara, deși recunoaște că-i datorează reușita în viață. Comparînd-o cu blînda și sfioasa Manuela Călugăru, eroul meditează : „Anișoara însemna luptă, contradicție, disonanță. Manuela însemna pace, odihnă, armonie. Anișoara provoca un dublu gest succesiv și deopotrivă de violent : s-apuci și să lepezi. Manuela nu provoca nici un gest : surîsul nu-i un gest. Alături de ea erai ca în preajma unei muzici. Îți venea să închizi ochii. Și iarăși făcu un bilanț al căsniciei lui. Dacă ar fi tras o linie subt toate faptele vieții lor comune, ca subt cifre adunate, dedesubtul liniei cuvîntul «fericit» apărea ca un rezultat matematic. Și totuși nu era. Sufletul fugea alături de rezultat, străin de el. Și dacă s-ar fi căsătorit cu Manuela ? La gîndul acesta i se umplea fața de surîs, ca luminată de un cer depărtat, dar nu putea vedea nici descifra nimic. Fapte nu erau. O stare de zîmbire, și atît. O împrimăvărare a văzduhului, fără de flori. Un vid fericit pe o lume neîncepută." Cel mai sincer și brutal își dezvăluie simțămintele primitivul locotenent Victor Dandu din *Jar* de Rebreanu deși cuvintele sale sînt luate de eroină doar drept un pretext ca să nu se căsătorească cu ea : „Ești prea bună pentru mine (...) Eu m-am simțit lîngă tine veșnic inferior și mic și umil și deseori ticălos. Este înjositor ca un bărbat să se simtă atît de inferior față de femeia lui și intolerabil."

Drumul spre emancipare prin învățătură, prin cultură nu-i lesnicios decît pentru fetele bogate. Celelalte, dacă nu li se oferă, datorită hazardului, un prilej fericit, trebuie să recurgă la compromisuri printre care cel mai frecvent e măritișul. Daria Mazu n-are cum să se folosească, în condiția ei umilă, de rafinarea intelectuală ce i-a inculcat-o Lai Canta-

Scanned with OKEN Scanner

cuzin și cînd Pygmalionul ei nu dă curs sentimentului ce i-l poartă, e silită să ia în căsătorie pe altul. Liana din *Jar* învață, dar familia care o ține la facultate vede în licența ei doar o patalama care să-i faciliteze o mai bună căsătorie. Eforturile materiale de mici funcționari destul de strimtorați li se par părinților încununate de o nebănuită reușită, cînd mîna fetei e cerută de un director general. Tinerelor mame necăsătorite le e teribil de greu să-și cîștige existența, indiferent de profesie sau de gradul de cultură, din cauza prejudecăților sociale. S-a putut observa la Floreal din *Doctorul Taifun*, sau la Sabina din *Ochii Maicii Domnului*, cum trebuie să facă față nenumăratelor situații penibile pentru a-și asigura viața lor și a copilului. Pentru cinstita Lina din cartea lui Arghezi, nu e mai simplu. Fata ar fi înfundat pușcăria după o înscenare de furt, fără ajutorul fiicei ministrului de justiție, o altă figură feminină idealizată de Arghezi, în spiritul romanului hugolian și al moralismului povestirilor populare.

Un loc singular în peisajul literar românesc îl are tipologia feminină din ciclul lui C. Stere *În preajma revoluției*. În romanul său autobiografic, autorul schițează cîteva figuri de femei luptătoare din mișcarea socialistă și narodnică rusă, de la adolescenta emancipată pînă la anarhista matură. Deși personajele au o psihologie elementară, idealizată într-o naivă manieră romantică, ele marchează pătrunderea unui suflu înnoitor în viziunea despre femeie, despre capacitatea și posibilitățile ei, despre caracterul și actele ei de militantă pentru o societate mai bună, alături și pe o poziție de egalitate cu bărbatul. Dintre aceste figuri, de suficientă diversitate (de la austera Undina la senzitiva Fanny), cea mai reușită ni se pare Maria Culiceeva, pe numele conspirativ Gioconda. Căsătorită cu vărul ei, tip de funcționar gogolian, subjugat de noblețea sufletească și curajul nevestei, dar meschin și slab din fire, Maria resimte profund inutilitatea vieții atît ca „domnișoară de muselină", cum se socotea în tinerețe, cît și într-o căsnicie lipsită de orice deschidere spre marile aspirații umanitare. Personalitatea ei, între Emma Bovary și Ana Karenina, își găsește însă altă soluție de afirmare decît stricta căutare a partenerului visat. Dragostea pentru Colea Sajin, care face din Maria tovarășa sa de luptă și împarte cu ea năzuințele și primejdiile activității politice ilegale, îi dă adevărata rațiune de a fi și-i arată drumul de urmat.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul lui Stere posedă valoare documentară și în fixarea în planul literaturii a unei figuri de combatantă, care a avut un rol de frunte în mișcarea socialistă românească de la finele veacului 19 și începutul veacului 20 și care a luptat pentru drepturile și emanciparea femeilor: Sofia Nădejde. Prozatorul schițează în cîteva împrejurări chipul Sofiei Nădejde, care apare sub numele transparent de Sica Credință, ca un personaj secundar al romanului. Autorul nu subliniază numai însemnătatea activității ei publice, ci și calitățile de prietenă, gospodină și mamă.

Din păcate, valențele artistice ale acestei categorii de personaje feminine din opera lui Stere nu sînt suficient de substanțiale, portretizarea rămînînd la suprafața trăirilor.

Fecioarele neprihănite, femeile de înaltă clasă, ideale sau superioare, apar de cele mai multe ori în antiteză sau complementaritate cu o serie de personaje feminine ori masculine și această formă de diptic le pune în lumină valoarea, frumusețea sufletească, meritele ori destinul. Cea mai frecventă opoziție rămîne ca în romantism cea între venere și madonă, între femeia onestă și curtezană.

În noțiunea de curtezană trebuie să deosebim mai multe înțelesuri: frivola, aventuriera, demimondena, vampira și prostituata.

Frivola, din curiozitate, viciu sau ușurătate, are aventuri fără a fi neapărat îndrăgostită și se arată mai curînd mîndră de puterea ei de seducție decît interesată de obiectul cucerit, precum Zoe din romanul *Elena* de Bolintineanu. Trebuie să mărturisim că acest tip are puține succesoare în romanul interbelic. Totuși, putem vedea un caz limită al categoriei în Mika-Lé din *Fecioarele despletite*, exemplar ilustrînd parcă teoria lombroziană care pune prostituția și criminalitatea sub semnul degenerării. Mika-Lé e o „buruiană otrăvită", gata să seducă bărbații care-i ies în cale din viciu, dar și pentru a strica în mod perfid socotelile mamei și fiicelor legitime, momindu-l pe logodnicul Elenei, prințul Maxențiu, vîrîndu-se în sufletul lui Doru Hallipa, avînd la activ legături rușinoase, de nemărturisit. Mika-Lé nu este însă o narcisistă și în atitudinea ei putem desluși, în pofida poziției pe care o ia naratoarea sau colportoarele față de personaj, un protest neelucidat, un refractarism în fața familiei care o socotește de la început inferioară. Personajul nu este trasat în antiteză cu

Scanned with OKEN Scanner

altul meritoriu, precum în multe din celelalte romane, ci azvîrlit parcă într-un regn subuman. Se vorbește de el mereu peiorativ : „lăcusta", „gîngania" și Mini se miră de fiecare dată cînd fata are reacții omenești.

Într-un fel diferit se conturează acest tip feminin la ceilalți prozatori, particularizîndu-i-se trăsăturile îngroșate subiectiv dar păstrîndu-se încă în domeniul abstractului în construirea Mikăi-Lé. Pe unii critici i-a nedumerit atracția pe care o exercită Emilia asupra clienților ei. Deși mulți o disprețuiesc precum Fred și pot avea legături cu femei de altă calitate, ei o frecventează destul de asiduu. Chiar și dragostea lui Ladima, oricît ar fi pusă pe seama iluzionării poetului care din cauza sărăciei n-are acces în cercurile unde se duce Emilia, pare destul de neverosimilă dacă femeia nu ar deține acea tentă de feminitate ce satisface și alte porniri în afara celor instinctuale. Ladima dă glas, senzației sub forma unei aspirații spre o existență liniștită, nedilematică, pe care — crede — că o poate împărtăși cu Emmy. Aceasta spre deosebire de superioara doamnă T., nu te silește mereu la autocontrol. Casa actriței unde poetul o așteaptă seri de-a rîndul, jucînd tabinet cu soră-sa Valeria, devine în ciuda pretențiilor iubitei (o intervenție la teatru, un bilet de bal) un refugiu față de nemiloasa vîltoare socială. Într-o oarecare măsură, disprețuind vulgaritatea Emiliei, și Fred are alături de ea o impresie de calm, de destindere, chiar dacă se colorează de un ușor plictis, în timp ce își dă seama cît de complicate, de fapt cît de exigente, sînt gusturile aparent simple ale doamnei T. Simone de Beauvoir scria despre hetaire și prostituate : „De la prostituata de joasă speță la marea hetairă sînt numeroase trepte. Diferența esențială este că prima face comerț cu pura sa generalitate în așa fel încît concurența o menține la un nivel de viață mizerabilă, pe cînd cea de a doua se străduiește a se face cunoscută în singularitatea ei ; dacă reușește, poate aspira la un destin înalt. Frumusețea, farmecul, *sex-appeal*-ul sînt aici necesare dar nu suficiente ; trebuie ca femeia să fie aleasă de opinie. Prin intermediul dorinței unui bărbat i se dezvăluie valoarea, dar nu va fi lansată decît cînd bărbatul îi va proclama prețul în ochii lumii. În secolul trecut, locuința, echipajul, perlele stăteau mărturie a ascendentului «cocotei» asupra protectorului ei și o ridicau la rangul de demimondenă ; meritul ei se afirma cîtă vreme băr-

Scanned with OKEN Scanner

baţii continuau să se ruineze pentru ea. Schimbările sociale şi economice au abolit tipul lui Blanche d'Antigny. Nu mai există demimondul în sînul căruia îţi poţi cîştiga reputaţia. Ambiţioasa se străduie în alt fel să-şi cucerească renumele. Ultima încercare a hetairei e vedeta." [1] Nana, personajul lui Zola, urcă pe scenă pentru a-şi găsi protectorii. La Emilia, meseria de actriţă constituie mai degrabă un paravan pentru prostituţie. Totuşi, nu e numai un paravan, căci din insistenţele pe lîngă Ladima înţelegem că e sincer convinsă de meritele ei şi mai ales de faptul că nu există talent veritabil, ci numai poziţie cumpărată prin trafic de influenţă. Antinomia subliniată cu insistenţă exagerată de autor între Emilia şi doamna T. nu provine atît din situaţia că una se vinde şi cealaltă nu, cît din atitudinea faţă de oameni, atitudine de care se resimte profund senzualitatea lor. Amîndouă posedă certitudinea că trăiesc într-o lume meschină, coruptă. Dar tocmai de aceea doamna T. poate fi cucerită de un gest frumos şi îl răsplăteşte ca în cazul lui Fred, cînd se şi îndrăgosteşte cu acest prilej de aviator, sau ca în cazul lui D. cînd lucrul ajunge s-o scîrbească. Emilia nu e în stare să fie drăguţă dezinteresat. Atunci cînd îi vorbeşte lui Fred cu milă despre Ladima, efemera duioşie cu care îl tratează, pe lîngă că e înjositoare, se datorează de obicei unui serviciu pe care a încercat să i-l facă sau i l-a făcut poetul. Caracterul Emiliei se dezvăluie şi mai clar în scenele cînd o exploatează, cu duritate, pe croitoreasă, ruda ei săracă. Pentru Emilia oamenii nu există decît prin cîştigul pe care i-l oferă şi atîta timp cît i-l oferă. Iar cînd o înşeală cineva, se supără fără însă să se indigneze, căci nu aşteaptă de la nimeni nimic bun. Emilia nu se laudă, nu-şi supraliciteză succesele, e relativ sinceră cu Fred şi probabil şi cu alţi clienţi. Dar, cu flerul pe care-l are, îşi dă seama cum să le gîdile orgoliul. Pentru a le trezi interesul, se foloseşte de un interpus. Prin scrisorile lui Ladima, care o împodobesc naiv dar zguduitor cu atîtea calităţi, prin dragostea ce i-o poartă un ziarist cîndva temut, deşi sau poate tocmai arătîndu-se nepăsătoare faţă de asemenea baliverne şi comentîndu-le ca atare, Emilia nu numai că-şi incită partenerii, dar le şi exprimă că n-are ce

[1] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Ed. Gallimard, 1949, vol. II, p. 263—264.

Scanned with OKEN Scanner

face cu declarații și promisiuni, că vrea bani și protecție. Pentru Emilia nu există valoare obiectivă, perenă, totul e de vînzare și numai banul stabilește ierarhia valorilor. Insuccesul ca actriță îl pune mereu pe seama favorurilor acordate altor colege mai norocoase în găsirea protectorilor influenți. Se știe importanța acordată de Camil Petrescu autenticității în relațiile din cadrul cuplului. Depărtarea Elei de Ștefan se receptează printr-o sistare a spontaneității femeii, ceea ce permite instalarea minciunii între soț și soție. Emilia, datorită vieții pe care o duce, e de la bun început neautentică, chiar dacă nu se sfiește să spună uneori adevărul brutal. Ea trebuie să mimeze o ardoare neresimțită, să se pună în postură, să joace prost sau bine un rol. Însemnătatea absolută acordată banilor desăvîrșește această falsificare a opiniilor și gusturilor. Spre deosebire de Maupassant, care în *Bulgăre de seu* desprindea de sub straturile gîndirii mimetice a prostituatei gata să exprime în politică și artă părerile conservatoare ale protectorilor ei, judecata umană sănătoasă ce-i impulsionează actele pline de generozitate, Camil Petrescu condamnă în Emilia opacitatea completă față de valoarea autentică în orice împrejurare.

Ionel Teodoreanu continuă cel mai vizibil opoziția romantică înger-demon în conturarea figurilor sale de femei ușoare. Există o mare gamă de tipuri feminine din categoria discutată în romanele prozatorului, putînd fi reduse însă toate la același numitor. În *La Medeleni*, Dănuț cunoaște hetaira sub mai multe întruchipări. Cea nedesăvîrșită în Rodica, care la vîrsta adolescenței încearcă să seducă pe toți băieții din jur, dar nu se gîndește decît la o căsătorie menită să-i asigure izbînda în societate. Ioana, pendulînd între frivolă și vampiră, lucrează calculat pentru a-și satisface poftele. În chip de jucătoare de șah cîștigă pionii pentru a obține regele sau regina. Prin mediatori își apropie secretele celor pe care vrea să-i prindă în mrejele ei. Împrietenindu-se cu sora lui Sache Pală, îl cucerește pe acesta și-l ia de bărbat cu scopul de a deveni amanta cumnatului ei, pictorul Alexandru Pală. Nu ezită să-i smulgă lui Dănuț, atîtîndu-l erotic, secretele Adinei ca să fie pregătită s-o învăluie pe aceasta în pînza ei de păianjen. Nu mai avem de-a face acum cu semidoctismul și platitudinea unei Emilii sau unei Rodica, ci cu subtilitate și rafinament intelectual. Ioana e o femeie

Scanned with OKEN Scanner

superioară pe plan cultural, dar malefică, datorită perversității și amoralității. Mai aproape de demimondenă se află Adina Stephano din același roman și Nina Tomaș din *Tudor Ceaur Alcaz*. Amîndouă sînt, evident, femei întreținute care-și permit din cînd în cînd un fante de inimă. Ele seduc însă nu prin reputația lor de curtezană ca Emilia, ci prin aparența, greu păstrată, a juvenilității oneste și iubirii dezinteresate, Adina cu înfățișarea de școlăriță, Nina, „fata cu miros de portocală". Cultivate, receptive la frumos, se apropie de treapta de sus a categoriei, dobîndind și o etichetă de moralitate care, însă, le e pînă la urmă smulsă moralizator. Într-un fel, neteoretizat și mai superficial, Teodoreanu discerne și el la femeile din această categorie lipsa de spontaneitate, ca și Camil Petrescu. De aceea, Domnița, fostă actriță, cu tot ce comportă acest lucru, apare în romanul *Tudor Ceaur Alcaz* într-o lumină mai bună, pentru că, deși are o doză de cabotinism în manifestările ei gălăgioase și gesturile ei teatrale, e bună, sinceră, capabilă de gesturi spontane. La Adina, Nina Tomaș sau Ioana, totul se convertește în minciună și calcul. Lipsa de spontaneitate e incriminată și la alte eroine care nu sînt din aria hetairelor. Cinstita și perfecta Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*, datorită practicismului și firii ei calculate, nu inspiră dragoste cu toate că se află la antipodul femeii ușoare. Adevăratii factori de antiteză sînt însă la Teodoreanu eroinele care descind din Ileana Cosînzeana : Monica din *La Medeleni*, Oana din *Tudor Ceaur Alcaz*, ori Manuela din *Crăciunul de la Silivestri*, care își scutură cosițele bălaie și aruncă vieții o privire blîndă în așteptarea lui Făt-Frumos. Nu întîmplător Dănuț se întreabă încă la vîrsta copilăriei, cînd o privește pe Monica, de ce o sărută Făt-Frumos pe Ileana Cosînzeana.

În romanul realist francez de circulație în România, curtezana și femeia întreținută sau adulterină au numeroase justificări pentru comportarea lor. Balzac echivalează, cum am menționat deja, mariajul-tîrg și prostituția într-o societate unde sub o formă sau alta femeia e nevoită să se vîndă, iar Maupassant, care creează în *Bel-Ami* o adevărată tipologie a hetairei, de la speța cea mai joasă cum e Rachel, la intelectuala Madeleine Forrestier, pune în lumină calitățile sufletești sau de spirit ale întregii categorii exploatată în toate ipostazele de bărbatul imoral și abil. Gilbert Durand a atras

Scanned with OKEN Scanner

atenția într-un studiu despre *Mănăstirea din Parma* [1] asupra dualității feminine și opoziției simbolice în opera lui Stendhal, între două tipuri: al amazoanei (sau „prostituata sublimă"): Mathilde, Vanina, Mina de Vanghel, doamna de Hocquincourt, San Severina și al femeii tandre, păstrătoarea secretelor inimii: doamna de Rénal, doamna de Chasteller, Clélia Conti.

Literatura rusă, care-și răsfrînge și ea focurile asupra creației romanești interbelice de la noi, vede în femeia publică o victimă ajungînd la sublimizarea ei în opera dostoevskiană. Situația din proza noastră diferă de asemenea viziune. La romancierii despre care am vorbit pînă acum, poziția față de curtezană este teribil de intransigentă. Aceasta se datorează faptului că în concepția unora dintre acești scriitori femeia ocupă mai mult decît un loc anume în societate. Pentru Camil Petrescu, iubirea constituind singura certitudine posibilă, eroul judecă femeia după setea sa de absolut. El îi cere dăruirea totală pînă după moarte, indiferent de împărtășirea sau de putința de împlinire a amorului. Doamna T. conferă feminității ei autenticitate, avînd o astfel de capacitate de dăruire, în contrast cu imposibilitatea în această privință a Emiliei. Opoziția nu se produce așadar între femeia onestă și prostituată, ci între cea superioară și cea inferioară.

Intransigența lui Camil Petrescu pare a proveni dintr-o opinie înaltă despre valoarea femeii. Interesant că și la Rebreanu, care nu se oprește asupra personajului femeii ușoare, schițată în fugă în *Răscoala* sau *Gorila*, ceea ce se respinge în amor este frivolitatea și superficialitatea. Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților* descoperă aceste defecte la logodnica lui, Marta, și aceasta îl determină pe dilematicul erou să se despartă de fata care iese în oraș cu ofițerii unguri, și nu naționalismul atribuit gestului și dezmințit prin ulterioara iubire față de unguroaica Ilona.

Prelungind la extrem poziția camilpetresciană, Holban și Sebastian opun, în întruchipările feminine, iubirii totale, necondiționate, pînă și capriciul pe care-l condamnă ca pe o crimă. Perfecțiunea sau imperfecțiunea femeii contează mai

[1] Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse*. Ed. Conti, 1961.

puțin decît fidelitatea absolută, indiferent de purtarea bărbatului iubit. Sandu și-ar reproșa moartea Irinei din *O moarte care nu dovedește nimic* dacă ar fi sigur că e vorba de o sinucidere, nu de un accident, dar totodată această dispariție a iubitei ar reînălța-o în ochii lui. În schimb, firea eroinei din *Jocurile Daniei* i se pare de neiertat, deoarece nu este la unison cu sentimentele naratorului. Mai puternic se transmite reprobarea personajului principal față de pictorița Ann din *Accidentul* de Sebastian care, la un moment dat, nu mai răspunde solicitărilor sale. Romancierii, în dorința lor de a reliefa lipsa de profunzime a acestor femei, nu-și dau seama că poate nu capriciul le mînă să refuze dragostea fostului partener, ci pur și simplu faptul că încetează să-l iubească.

Hortensia Papadat-Bengescu o repudiază pe Mika-Lé distrugătoarea unității și reputației clanului. Pentru a mușamaliza scandalul, dar și pentru a-și demonstra superioritatea, Elena, magnanimă, se decide, de ochii lumii, s-o reprimească pe păcătoasă, mai mult sau mai puțin amendată, în casa ei. Camil Petrescu vede în Emilia pe nimicitoarea unui creator de geniu cum este Ladima, înfierînd-o neiertător.

Odată cu Galaction și Călinescu, ne reorientăm ca atitudine față de hetairă spre un balzacianism colorat de o tentă de ironie duioasă. Galaction vede în Floreal victima unei societăți care o silește la minciună și autorul îi rușinează pe bărbații vinovați de compromisurile eroinei, cu o ironie bonomă, prin personajul de rezoner, purtător de cuvînt al romancierului. Călinescu își îndreaptă și el ironia spre personajul masculin pe care însă îl persiflează din altă pricină. Autorul se amuză, puțin nostalgic, de naivitatea tînărului Felix, de livrescul viziunii lui despre femeia ușoară. Georgeta din *Enigma Otiliei*, demimondenă echilibrată și plină de bun-simț, își cunoaște posibilitățile și limitele. Autorul îi desăvîrșește cu maliție destinul fericit într-o societate coruptă, căsătorindu-o cu Stănică Rațiu. El scrie: „Stănică se însură cu Georgeta cu care nu avu «fii», dar avu protectori asidui, făcu politică". Comparația făcută de Felix între Otilia și Georgeta contribuie la sondajul psihologiei adolescentului, efectuat din perspectiva naratorului matur, care-și amintește parcă propriile impresii de tinerețe. Totodată se aruncă o punte între cele două categorii, femeie superioară-hetairă, care la ceilalți scriitori nu există: „Oti-

Scanned with OKEN Scanner

lia i se înfățișase de la început ca o finalitate, ca un premiu, mereu dorit și mereu amînat, al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei și pentru Otilia. Depărtarea de fată nu-l supăra în sine, ba într-un fel îi convenea, fiindcă gusta, ca un călugăr, bucuria de a se înfățișa mai tîrziu Otiliei perfecționat sufletește. Îl supăra însă că plecase cu Pascalopol. Asta întuneca puțin figura Otiliei. Fecioara Maria este venerată de toți și nu e a nimănui. O fată care primește omagiile unui om în vîrstă și se plimbă cu el în străinătate e suspectă de aspirații comune, de obtuzitate pentru marile sacrificii bărbătești. Ar fi vrut-o pe Otilia călugăriță, refuzîndu-se tuturor. Atunci ar fi rămas și el ascet în onoarea și adorarea ei. Pe Georgeta, Felix n-o disprețuia. Își mărturisea chiar că-i place și că o dorește. Îl supăra însă că, fiind mai redusă intelectualiceşte decît Otilia, nu căzuse în capătul de jos al valorilor feminine. Ar fi dorit o Georgetă frumoasă ca și aceasta, dar de un cinism mai accentuat, mai inconștient. Ar fi voit-o căzută, rătăcită, ca prostituatele din romanele lui Dostoievski, care în abjecțiune mai au o licărire de conștiință morală. Atunci i s-ar fi sacrificat invers decît Otiliei, salvînd-o ridicînd-o pînă la el, vindecînd-o trupește și sufletește. Așa, Georgeta îl irita puțin. Era încîntătoare de frumusețe și sănătoasă tun, imorală, cu luciditate, cu principii burgheze și bun-simț. Nu numai că n-avea nevoie de salvatori, dar îl privea pe Felix matern, îngrijorîndu-se de studiile și reputația lui, acordîndu-i favoruri din caritate. Raportul acesta era insuportabil, cu atît mai mult cu cît, în ochii fetei, Felix credea că zărește o sclipire de ironie. Rîdea oare Georgeta în sine de naivitatea lui Felix, care o privea ca pe o sfîntă, sau, dimpotrivă, era mai onestă decît își închipuia, și atunci va observa cu maliție orientările lui în lumea femeilor?"

Antinomia e puternică în *Craii de Curtea-Veche* între Ilinca și surorile ei decăzute, fata fiind conștientă de degradarea celorlalte și vrînd să se departajeze de ele cu orice preț. Mateiu Caragiale însă nu vizează prin această opoziție profilurile morale ale personajelor feminine. Femeile nu constituie în roman decît o împrejurare, un punct de referință pentru personajele masculine. Vampiricele Mima sau Rașelica Nachmansohn fac parte din atmosfera de luxură a vieții nocturne a crailor, ajunsă la ultimul cerc infernal, cînd, con-

Scanned with OKEN Scanner

duşi de Pirgu, pătrund la „adevăraţii Arnoteni" ; după aceea, nu mai urmează decît disoluţia confreriei „cavalerilor de Malta" şi pentru Paşadia, moartea. Angelica Ilinca şi demonica Raşelica îşi au fiecare rolul în această destrămare, surprinsă cu ironie de prozator. Pentru Ilinca, Paşadia şi Pantazi se bat ca doi cocoşi, după ce primul încearcă să-l lucreze pe al doilea pe la spate. Fata contribuie astfel la spulberarea iluziei prieteniei între crai. După această demonstraţie făcută dintr-o perspectivă ironică, Ilinca este imediat eliminată, murind de vărsat în urma unui act de caritate. Raşelica îl dă gata pe destul de vîrstnicul Paşadia care nu mai rezistă la excese. Dacă portretul moral al femeilor nu are o funcţie deosebită, cel fizic e de o mare forţă picturală. Mateiu Caragiale schiţează o adevărată galerie a degenerării. Sultana Negoianu, mama lui Maiorică Arnoteanu : „Tot atît de darnică de trupul cît de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot şi încă nesătulă şi-l spurcase pînă şi cu dulăii. Mă mărginesc la a însemna potriveala dintre această patimă şi de altminteri nu prea rara ei nebunie ce nu întîrziase să izbucnească. Într-o dimineaţă de toamnă din 1857, fusese găsită rătăcind despletită şi despoiată la Herăstrău, pe marginea lacului". Mima colectează toate viciile, devenind expresia lor vie. La cincispreze ani seduce doi tineri, împingîndu-i la furt, încît unul se sinucide şi celălalt intră la închisoare. Şochează prin nerușinarea ei pe oricine poate, îşi escrochează amanţii, umblă neîngrijită, murdară, dar cînd vrea devine irezistibilă, „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă şi vie ca văpaia şi ca unda". Deşi, în fond, de ultimă speţă, curtezanele din opera lui Mateiu Caragiale, ca şi Mika-Lé din ciclul Hallipilor, nu-şi aleg existenţa din necesitate, ci din viciu. Dar în timp ce oprobiul Hortensiei Papadat-Bengescu faţă de purtarea „felahinei" se exprimă clar din motive pe care le-am semnalat anterior, Mateiu Caragiale găseşte în felul de a fi al hetairelor o sursă de cancan, drag naratorului, şi plăcerea de a şoca, proprie dandysmului, precum şi posibilitatea unor infinite variaţiuni ale poeziei argotice.

La Cezar Petrescu, deşi ambele categorii sînt prezente, ele nu formează decît rareori o antinomie (Luminiţa-Zoe Vesbianu din *Întunecare*). Apar separat şi soarta lor atinge

Scanned with OKEN Scanner

limite extreme în vederea unor teze sociale. Neprihănita fiică mezină a lui Lipan din romanul *Calea Victoriei* moare violată de fiul magnatului Iordan Hagi Iordan, oferind un ultim argument al moravurilor criminale din „capitala care ucide". Aventuriera e un instrument al răzbunării împotriva unei lumi inechitabile fie că e Alina Gabor, alis Greta Garbo, fie că se numeşte Angela din *Baletul mecanic*. Senzaţionalismul situaţiilor şi artificialitatea personajelor fac neviabile aceste eroine, însă e demnă de menţionat factura lor modernă în contextul literar al vremii, Cezar Petrescu numărîndu-se printre puţinii practicanţi ai romanului de acţiune destinat publicului larg.

Şi în romanul mahalalei întîlnim un prototip al actriţei prostituată. Dacă în Emilia, Camil Petrescu stinge, pro causa, orice scînteie de omenie, coborîndu-şi cu fiece episod personajul în respingător, C. Ardeleanu dă curs în figura Agatei tendinţei spre sentimentalism, spre melodramă. Totuşi în *Diplomatul tăbăcarul şi actriţa*, mediul în care trăieşte personajul, felul de a fi şi de a gîndi, convenţional-romanţios, se apropie mai mult de realitate, în ciuda calităţii scăzute a romanului. Ca şi în ce o priveşte pe Maro din *Maidanul cu dragoste*, Ardeleanu alătură femeii, precum G. M. Zamfirescu, o figură masculină de o puritate şi bunătate absolută, cea a cizmarului Gangu. Spre deosebire de Ivan însă, generosul Gangu o salvează pînă la urmă pe femeie de pierzanie, luînd-o de nevastă. În genere însă în proza despre mahala atît la Aderca cît şi la G. M. Zamfirescu, figura prostituatei se depoetizează şi-şi pierde aura malefică. Fată de mahala, fără căpătîi, mizeră şi neselectivă, se lasă dusă de valul întîmplării. Cu căderi în naturalism sordid în *Maidanul cu dragoste*, sau în melodramatic în *Domnişoara din strada Neptun*, aceste scrieri realizează o imagine a mahalalei mai autentică decît *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu şi surprind figura prostituatei ca pe un produs firesc al mediului, printre alte fiinţe primitive, debusolate.

În opoziţiile : femeie superioară/inferioară, angelică/demonică, pură/vicioasă, personajele se aflau de obicei pe un plan de egalitate în cadrul structurii narative.

Vom găsi rareori într-un raport de egalitate cuplul feminin al surorilor. Contrastantele Mima şi Tiţa din *Craii de Curtea-Veche* constituie o excepţie. Mateiu Caragiale relie-

Scanned with OKEN Scanner

feazã prin complementaritatea lor fizicã douã fațete ale degenerescenței clasei din care fac parte — destrăbălarea din viciu și cea din tembelism: „Lătăreață, lăbărțată și laposă, vădit supusă la o apropiată îngrășare, Mima era cîrnă, cu ochi verzi mici sub sprîncenile drepte îmbinate și cu fruntea mîncată de un păr castaniu nesupus și stufos, pe cînd Tița, măruntă și șuie, cu încheieturi gingaș strungite la mîini și picioare mici, purta înfipt între umerii înguști un cap de ctitorească din veacul fanariot, cu ochii căprui și codați, cu nas coroiat și lung, cu buze subțiri și tivite. Aveau totuși ceva la fel: glasul, a cărui frumusețe mă izbise. De un alt timbru al fiecăreia, deopotrivă însă fluid și limpede, cîntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu șoapta vîntului în frunzișuri și poate că farmecul lui nu a fost străin de mila cu care am ascultat acele triste lucruri. Odată mai mult aveam în carne și oase dovada de ce greu păcat se încarcă, în becisnicia lor, vechile neamuri căzute, nehotărîndu-se a se stîrpi, cu dinadinsul, ele singur pe calea malthusiană". Predomină însă cuplul soră mare/soră mică, cea de-a doua avînd menirea să pună în lumină trăsăturile presonajului principal feminin, ca auxiliară, subordonată. Sora mică admirativă față de cea mare poate îndeplini mai multe funcții. În *Domnișoara din strada Neptun*, Rița e o imagine pură, nealterată a Nuței, sugerînd ce-ar fi putut rămîne aceasta, dacă dorința de adaptare la viața citadină n-ar fi schimbat-o. În *Maitreyi*, Chabu provoacă deznodămîntul tragic al poveștii de iubire din nevinovăție și atașament, fiind singura care nu urmărește nici un interes și nu vede nici un rău în legătura dintre sora ei mai mare și englezul Allan. Doar în cuplul Dia/Nory, sora mică devine personaj central, deformîndu-și personalitatea obișnuită, adorația pentru sora cea mare mergînd pînă la invidie și gelozie și dezvăluindu-i complexele de bastardă și natura virilă.

În romanul lui Teodoreanu, această formă de cuplu apare mai rar. Îl întîlnim în plan secund în *Crăciunul de la Silivestri*, unde Izabela Călugăru, sora mare are mai curînd rolul de mamă-gospodină pe lîngă mezină — frumoasa și mondena Mimi Arișteanu care din această cauză, deși mamă cu doi copii mari, rămîne „veșnica adolescentă" pînă la moartea Izabelei. În schimb o caracterizare prin contrast temperamental se realizează în creația lui Teodoreanu deseori prin

Scanned with OKEN Scanner

cuplul complementar frate-soră. Fata are de obicei o fire amazonică, iar fratele — una timidă, interiorizată. Pentru reliefarea unui asemenea tip feminin, original în literatura noastră la ora Medelenilor, cum sublinia Ibrăileanu în *Creație și analiză*, fratele e mai retras, mai sfios, introvertit, tocmai pentru a sublinia vitalitatea explozivă a surorii : Olguța—Dănuț *(La Medeleni)*, Catița—Săndel *(Fundaacul Varlaamului)* Roro——Grigri *(Crăciunul de la Silivestri)*. Un asemenea gen de cuplu remarcăm și în romanul lui Sadoveanu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, punînd în lumină condiția socială și familială din care eroina nu se poate salva.

Schematizînd desigur, în vederea unei sinteze clasificatoare, putem conchide despre romanul interbelic cu cuvintele lui Chantal Bertrand Jennings cu privire la opera lui Zola : „Imaginea proteiformă a femeii, ale cărei două extreme contradictorii sînt reprezentate de zeiță și de demonul femelă se alătură în multiplicitatea ei anumitor arhetipuri feminine care obsedează imaginația speciei" [1]. Dezvoltînd o idee similară, Simone de Beauvoir atrage atenția asupra legii dubletelor contrastante din mitologie și literatură : „Nu există, scrie ea, o singură figură de femeie ca să nu genereze imediat figura inversată : e viața și moartea, natura și artificiul, lumina și obscuritatea, fecioara-mamă, Beatrice, Eva și Circe [2].

Particularizarea acestor tipuri se petrece însă diferit de la epocă la epocă, conform accepției cuplului și clanului și a raporturilor între ele într-o societate sau alta, într-un spațiu național sau altul.

---

[1] Chantal Bertrand Jennings, *L'éros et la femme chez Zola*, op. cit., p. 9.

[2] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. I, Ed. cit., p. 260—261.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPLUL ŞI CLANUL

Cuplul, ca relaţie între natural şi uman, l-a preocupat pe Karl Marx care scria : „Raportul imediat, natural, necesar de la om la om este raportul bărbat/femeie. Din caracterul acestui raport reiese pînă la ce punct omul s-a înţeles pe sine ca fiinţă generică, ca om. Raportul bărbat/femeie este raportul cel mai natural de la fiinţă umană la fiinţă umană. Prin el se arată pînă la ce punct comportamentul natural al omului a devenit uman, pînă la ce punct fiinţa umană a devenit fiinţa sa naturală, pînă la ce punct natura umană a devenit natura sa". Cum se integrează acest raport prin familie în sfera socială, se arată în lucrarea lui Engels *Originea familiei, proprietăţii private şi statului,* unde familia este urmărită ca element activ în trecerea de la o societate la alta. Conform precizării utile a lui Lévy-Strauss din *Structuri elementare ale rudeniei,* oricît de diverse sînt aceste societăţi, se întemeiază toate pe sisteme de reciprocitate pe baza schimbului de femei. În sistemul de rudenie care organizează orice civilizaţie, femeile joacă rolul cuvintelor în limbă : nu sînt decît elementele unui ansamblu semnificativ. Decurgînd din aceasta se defineşte relaţia cuplu-familie-clan-societate.

Pînă în secolul al XIX-lea literatura a abordat problemele generate de această relaţie în mod ideal şi hiperbolic, începînd cu mitologia greacă. Deşi dominaţi de fatum, eroii mitologici erau pedepsiţi din perspectiva faptului cultural iniţial, prohibiţia incestului, incest propriu-zis ca la Oedip sau îmbrăcat cu haina răzbunării etice ca în *Electra.* Prin urmare,

împărțirea bun/rău, drept/nedrept se aplica de obicei cuplului fără posibilele justificări, partenerii fiind separați sau reuniți în virtutea unor legi imuabile. Exemplu concludent, cuplu Orfeu/Euridice, a cărui dragoste se salvează prin artă de la coborîrea în infern, e despărțit brutal, pentru o clipă de explicabilă curiozitate. Situația se întîlnește și în basme, ca de pildă în *Povestea porcului*, unde însă, cu mult efort, e remediabilă, în spiritul sfîrșitului fericit cerut de gen. Totuși în întreaga literatură clasică și romantică, eroii cuplului sînt catalogați după criteriul absolutului (lupta între iubire și datorie), fie respectînd normele societății, fie încălcîndu-le cu respectivele consecințe. Secolul al XIX-lea aduce schimbări situaționale, dar și în componența personajelor ce alcătuiesc cuplul și clanul, determinînd imprevizibile desfășurări narative și analitice. Michel Foucault observa că în acest secol apar „roluri noi" în imaginea acreditată pînă atunci a familiei : femeia nervoasă, femeia frigidă, mama indiferentă sau nutrind gînduri ucigașe, soțul impotent, sadic sau pervers, băiatul precoce și epuizat, fata isterică. [1]

Aceste „roluri" intră în scenă în ciclurile romanești ample, balzaciene și zoliste, care urmăresc, fie pe verticală, fie pe orizontală, cu scopul de frescă socială, ori în baza teoriei romanului experimental, familia ca ferment primordial al societății și se propagă în proza realistă a veacurilor XIX și XX. La noi, prezența unor personaje de acest fel e legată tot de geneza și evoluția cronicii de familie. Ele sînt încă neorganice în *Mara*, unde se pune în final problema bastardului și a resentimentelor sale mergînd pînă la crimă, prin personajul Bandi, copilul nelegitim al lui Huber. Dar episodul pare lipit deoarece romanul se referă la un moment de ascendență al fondatorilor de clan, de repetare a destinului părintesc de către generația tînără și această fază euforică nu are o legătură strînsă cu patologia cazului Bandi. Alta va deveni semnificația unor asemenea personaje cînd ele vor reprezenta degenerarea și criza clanului în perioada interbelică.

Romanul de familie apare ca o ramură a romanului fluviu, urmărind, în mare, obiectivele acestuia. În *Sociologia literaturii*, Lucien Goldmann atrăgea atenția asupra cauzelor

[1] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

economice care stau la baza schimbării structurii romanești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Atunci cînd individualismul ajunge să dispară în transformarea vieții economice asistăm, arată el, la o transformare paralelă a formei romanului, care ajunge la destrămarea progresivă și la dispariția personajului individual al eroului[1]. Fără a fi direct transpuse în coordonate artistice este evident că marile mutații economice și sociale își găsesc expresie veridică în roman, făurindu-și o albie adecvată. Larga cuprindere, multitudinea planurilor, personajul colectiv în mișcare și evoluție se-nsoțește din ce în ce mai mult de capacități de sinteză și analiză. Soarta individului nu mai poate fi separată din diverse puncte de vedere de cea a categoriei și grupului din care face parte, și se proiectează mai departe, dependent de aceste raporturi, pe canavaua istoriei. René Lalou remarca despre romanele fluviu că „trăsătura lor comună constă în prezentarea oamenilor și a unui mediu social în cursul unei evoluții, care comportă oaze de calm relativ și momente de criză. Esențial nu mai este un anume personaj sau o anume tragedie, ci destinul unui grup uman într-o perioadă din istoria națională, este în consecință un fragment al destinului omenesc."[2]

Viziunea evoluției istorice în succesiunea generațiilor unei familii își dobîndește consacrarea în literatura universală prin publicarea unor opere remarcabile, ca *Familia Buddenbroock*, de Thomas Mann, *Forsyte Saga* de John Galsworthy, *Neamul Artamanovilor* de Gorki și altele, statornicind într-o varietate de nuanțe o schemă ideatică, o tipologie și o structură narativă. În literatura franceză, această formulă romanescă devine deosebit de frecventă în decursul veacului al XX-lea, dacă nu amintim decît o serie din operele lui Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, François Mauriac și pînă la cele ale contemporanilor Maurice Druon și Hervé Bazin. În genere, oricare sînt diferențele între ele, ciclurile de familie surprind decăderea marilor clanuri aristocratice sau burgheze, ruina lor materială și descompunerea lor morală[3].

---

[1] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, București, Editura Politică, 1972, p. 271.

[2] René Lalou, *Le roman français depuis 1900*, Paris, 1969, p. 106.

[3] Sanda Radian, *Corelații între literatura română și literatura universală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 182—184.

Scanned with OKEN Scanner

Precum majoritatea cronicilor de familie occidentale din secolul al XX-lea, romanul românesc interbelic are ca protagoniști pe exponenții unei burghezii ajunse în momentul de vîrf al dezvoltării ei. Ciclurile urmăresc destinul unei familii de obicei pe parcursul a două generații (părinți și copii), sub aspectul declinului biologic, economic, social sau moral. În ciclul Hallipilor, întîmplările se desfășoară pe o perioadă de 9 ani după datarea scriitoarei, datare contestabilă însă, fiindcă de la nașterea fiului Elenei Hallipa Drăgănescu și pînă la moartea sa, trec 15 ani. Oricum este o durată foarte scurtă. *La Medeleni* urmărește de fapt maturizarea Olguței, Monicăi și lui Dănuț, adică se rezumă la evoluția unei singure generații.

Declinului marilor familii i se opune într-o serie de romane ideea regenerării printr-o întoarcere spre ruralitatea sănătoasă, neartificializată de citadinism, fie că moșia, sub forma investiției, a devenit o temelie a clanului ca în ciclul Hallipilor, fie că printr-o căsătorie cu un element de la țară se tinde la împrospătarea sîngelui subțiat ca în *Ciuleandra* de Rebreanu. Declinul economico-social al unei părți intelectualizate a burgheziei în fața unui val burghez de proaspăt îmbogățiți, mai dur și mai rapace, își poate găsi salvarea și în afirmarea culturală și artistică ca în *La Medeleni*.

Clanurile apar în prim-plan sau ca fundal, unitare sau divizate, cu membri mai mult sau mai puțin numeroși, principali ori colaterali. Duiliu Zamfirescu compătimea prin Comăneșteni acea parte a moșierimii care, pentru a supraviețui, trebuie să-și aurească blazonul și să se citadinizeze. Procesul apare într-o cu totul altă lumină la Hortensia Papadat-Bengescu. Hallipii, urmași de arendași, își dau pur și simplu aere de boieri : „Neamul Hallipilor avusese la timp buna idee de a lua oarecari pretenții boierești". De aceea membrii clanului sînt și atît de grijulii cu tot ce cred că demonstrează finețe și atitudine aristocratică.

Snobismele se accentuează în *Concert din muzică de Bach* unde, sub pretextul artistic al unei serate muzicale, se urmăresc interese meschine. De altfel, autoarea nu uită cînd o caracterizează pe Elena să remarce : „Elena, deși nu era decît o diletantă, practica snobismul onorabil al muzicii". Cînd Mika-Lé, oaia neagră, e reprimită în casă cu ostentativă caritate de Elena, ea încearcă să-și imite sora vitregă la care ad-

Scanned with OKEN Scanner

mira atributele de „damă mare": „Mika-Lé cădea în extaz cînd se vorbea de muzică, cu atît mai transportată cu cît nu înțelegea nimic." Pînă și întoarcerea nereușită spre „rădăcini" în romanul cu acest nume constituie un trucaj, Elena considerînd drept o obligație să continue prin Ghighi o ascendență boierească, de fapt inexistentă. La adăpostul unei fațade nobilitare, clanul prosper al Hallipilor se arată solidar chiar cînd căsătoriile se desfac, chiar cînd în sînul lui se petrec crime — scandalurile fiind repede înăbușite. În schimb, ierarhizarea membrilor este foarte strictă. Nelegitimele care încalcă regulile clanului printr-o purtare frivolă neabilă sînt întîi ostracizate și apoi puse pe post de slujnică. Elena o iartă pe Mika-Lé, dar „nu-și amintea prezența fetei decît atunci cînd avea să-i dea vreun ordin personal, cînd avea să-i facă un dar sau cînd vreo împrejurare nouă cerea să ia vreo decizie de protocol cu privire la ea". Nory Baldovin, nelegitima cu studii universitare, pare absolvită de aceste înjosiri. Participarea ei vibrantă la tot ce se întîmplă cu membrii clanului indică dorința de a fi considerată, ca prietenă, un stîlp al acestuia. Ea devine întotdeauna utilă, însă periculoasă, și în consecință e un „reflector" de un anume tip, narînd evenimentele nu numai parțial și cu acrimonie ironică, dar și părtinitor, ținînd mereu seama de interesele clanului, judecînd totul din perspectiva viabilității acestuia. Deși cunoaște snobismul Elenei și-l comentează ades cu dispreț, totuși o consideră pe aceasta drept „fata perfectă", exemplarul cel mai reușit al familiei.

Nobilitatea de fațadă e mai prețioasă decît cea autentică, deoarece se sprijină pe avere și în culise banul trage sforile scenelor de familie. Făinăreasa Ada Razu și-l cumpără mai curînd din amuzament pe prințul Maxențiu drept soț și-l tratează în consecință. Problema primirii amantului, a lui Lică Trubadurul în cercul snob al Elenei, o frămîntă cu mult mai mult, căci doar acest cerc poate ratifica relația. Pe măsură ce declinul biologic dobîndește chipul nevrozei, bolii și morții, nu întîmplător el își pune amprenta pe structura narativă a romanelor. *Concertul din muzică de Bach* se încheie disforic cu moartea Siei, *Drumul ascuns* — cu a Norei și a lui Drăgănescu, și *Rădăcini* cu a lui Ghighi. Devitalizarea se traduce însă și printr-o anumită traiectorie pe care o parcurg personajele feminine care supraviețuiesc. Disforicul biologic

Scanned with OKEN Scanner

are ca pandant o curbă ascendentă a artificializării și deci dezumanizării exponenților clanului. Nicolae Manolescu constata astfel fenomenul: „Lenora din *Fecioarele...* cunoștea încă frica de a revela bărbatului greșeala, remușcarea, deteriorarea sufletească, oricît de puțin aptă era, prin structură, de complicați morale. La Elena, în *Concert...*, dragostea pentru Marcian reprezintă un factor de dezordine interioară: progresul sentimental, opresat de circumstanțe și de înclinarea Elenei spre a păstra intacte convenientele (la fel cu cealaltă Elena, din romanul lui Bolintineanu), este lent, ocolit, dar, psihologic, foarte consistent. Manechin asexuat, Coca nu trăiește în plan sentimental, și cu atît mai puțin moral: existența ei toată se desfășoară în planul social, condiționată și jalonată de normele grupului." [1]

În ciclul Hallipilor, cuplul depinde total de clan, de opinia acestuia. Divorțul Lenorei de Doru Hallipa o transformă și o anihilează pe femeia vitală de altădată, iar căsătoria albă cu doctorul Walter o depersonalizează în ce avea feminitatea ei lascivă mai individual și pregătește parcă boala care o va distruge. Tribulațiile Elenei sînt mai confuze, dar se datoresc tot relației cu clanul. Întîi dorința de legalizare a iubirii cu Marcian pentru a nu întina reputația ei în cercul monden pe care-l conducea. Apoi, după moartea lui Drăgănescu, șovăiala de a se căsători cu muzicianul sub pretextul educației lui Ghighi nu ascunde, de fapt, teama că falsa înclinare pentru frumos, pentru artă — înclinare cu funcție mondenă — în contact permanent cu talentul veritabil o va pune într-o situație de inferioritate? Nu-i este frică căpeteniei clanului Hallipilor că ceea ce reprezintă într-un București încă balcanic, într-o castă de proaspăt parveniți, va pierde odată cu trecerea în mediul artistic al lui Marcian ducînd o viață în care prin profesiunea lui virtuozul își va asigura primul loc?

Lupta pentru succesiune îi obsedează balzacian pe diverși membri ai clanului. Coca Aimée îl ia de bărbat pe doctorul Walter ca să moștenească palatul Barodin, doctorul Rim vrea casa „bunei Lina", degenerații gemeni Hallipa pîndesc testamentul familiei. Asemenea dedesubturi economice transpar însă în roman fără ca autoarea să accentueze asupra lor, ele nu declanșează deschis conflictele ca în proza lui Camil Pe-

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 55-56.

Scanned with OKEN Scanner

trescu sau Călinescu. Clanul Hallipilor se destramă într-o înlănțuire lentă de evenimente de familie a căror latură scandaloasă e ascunsă sau pusă într-un fel la unison cu normele morale ale castei. Primordiale în declin sînt starea biologică, cazul patologic, degenerescența fizică, boala și extincția, sinuciderea și crima și mai ales sterilitatea. Cuplul Walter și Coca-Aimée nu poate fi închipuit avînd urmași, cum nu-i va avea evident nici Nory Baldovin care, după plecarea surorii sale în străinătate, rămîne stăpîna moșiei Gîrla. Membrele considerate de elită ale clanului — Elena și Dia — ies din sfera acestuia, autoexilîndu-se.

Tot destrămarea marchează și clanul mai restrîns al Delenilor din romanul lui Ionel Teodoreanu. Din nou cuplul nu se rupe de clan, dar intențiile și situațiile sînt diferite de cele din ciclul Hallipilor. La Hortensia Papadat-Bengescu moșia e izvorul averii clanului îmbogățit pe cale arendășească. Gramatula mai e legată de pămînt, acționînd ca un ispravnic, ceea ce o determină pe Elena să caute o întoarcere spre momentul de vigoare al începuturilor familiei, însă din postura snobă a latifundiarului care uzurpă un blazon boieresc. La Teodoreanu, conacul constituie paradisul copilăriei de care generația a doua a unei familii de intelectuali trebuie pînă la urmă să se despartă. Universul feerizat al Medelenilor se înrudește cu al lui Alain-Fournier din *Le Grand Meaulnes* — de altfel preferință literară a lui Ionel Teodoreanu — unde spațiul se confundă cu vîrsta copilăriei și adolescenței. Așa cum cele trei romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu se termină, fiecare, cu moartea unui membru al clanului, cele trei volume ale Medelenilor se sfîrșesc cu cîte o despărțire, semnificînd trei etape din viața personajelor : copilăria, adolescența și maturitatea. Prima despărțire de lumea copilăriei o constituie finalul *Hotarului nestatornic*, cînd Dănuț pleacă să învețe la București. A doua e despărțirea de adolescență, cînd vacanța la Medeleni pune punct legăturii cu Adina și inițierii amoroase a lui Dănuț, iar a treia — este separarea materială de conac care, după moartea Olguței, pecetluiește o maturizare, umbrită de sărăcie și de dispariția celei care a fost sufletul Medelenilor. Declinul economic apare aici mai evident, conacul fiind vîndut unui bancher plin de pretenții care a luat-o de nevastă pe Rodica, fost colegă de liceu a fetelor. Totuși, nu economicul transformă destinele,

Scanned with OKEN Scanner

vînzarea moşiei e mai degrabă o consecinţă a neîmplinirii personajelor pe plan sufletesc. Aici cuplul nu e, în principal, cel amoros, ci cel fratern, menit să reprezinte două aspecte ale unei naturi umane: aspectul exteriorizat — Olguţa, aspectul interiorizat — Dănuţ. În final, ideea complementarităţii, o nouă ipostază asexuată a androginului, se exprimă clar, Dănuţ încercînd cu ajutorul multor stimulente s-o înlocuiască pentru părinţi şi prieteni pe Olguţa pe care o poartă, ca altă faţă a monedei, în suflet. Nereuşind în planul vieţii reale, singura soluţie ce-i rămîne este sublimarea Medelenilor în ficţiune, în artă.

În clanul Hallipilor nu existau *out-sideri.* Provocatorii de scandal nu erau nişte protestatari, ci nişte vicioşi marginalizaţi. Nora, bătăioasa feministă, departe de a se distanţa critic de clan îl susţine şi ajunge pînă la urmă dominatoarea propriei familii. În *La Medeleni* găsim o tentativă de evadare din contingent, întruchipată de Vania, nepotul Fiţei Elencu. El preferă comodităţii şi conservatismului din rîndul familiei o viaţă vagabondă şi o atitudine de *self made man* cu opinii de stînga. Prin Vania şi mai ales prin dragostea Olguţei pentru el, dragoste implicînd, spre deosebire de căsătoria lui Dănuţ cu Monica, abandonarea clanului, intră în citadela familială ceva din tumultul vieţii sociale care altminteri ca şi în ciclul Hallipilor, se lăsa doar ghicit în pendulările amoroase ori mondene. Dar sfîrşitul tragic al episodului acestei iubiri abia înfiripate nu ajunge nici un moment la o înfruntare a cuplului cu clanul şi se estompează ca o ultimă verigă a bravadelor Olguţei. Odată cu dispariţia moşiei şi conacului ca o expresie concretă a puterii clanului, economicul, socialul şi politicul vor provoca mai vizibil conflictele familiale. Chiar la Teodoreanu, în *Crăciunul de la Silivestri,* declinul Arişteniior — foarte asemănător cu al Delenilor — dezvăluie mai clar mecanismele economice şi opţiunile politice care-l cauzează. Arişteniior, încă posesori ai conacului de la Silivestri, li se opune familia lui Nelu Antohi care, datorită Anişoarei, fiică intelectualizată de cîrciumar, îşi întemeiază căminul citadin pe o parvenire bine calculată, în ton cu modernitatea. În fond, sub o nouă formă se preiau raporturile sociale din *Ciocoii vechi şi noi* de Filimon. Abia schiţate în *La Medeleni,* unde burghezia mai veche şi mai rafinată e depose-

Scanned with OKEN Scanner

dată de noii îmbogățiți, dar unde prima categorie este învăluită într-o aură de idealitate pe care, cum subliniam, i-o dă conacul, hărăzit probabil să arunce o punte spre fosta aristocrație latifundiară, procesul dobîndește în *Crăciunul de la Silivestri* o dezvoltare mai realistă. Amintirea sărbătorilor petrecute la conac intră în domeniul poeziei, dar de trăit se trăiește cu proza. Manuela uită de iubirea din adolescență și intră într-o familie solidă de fabricanți de mobilă, cu principii rigide. O viață familială ordonată și copiii trebuie să fie preocuparea principală a tinerilor căsătoriți. Evoluția Laurei și lui Ghighi din *Ion* de Rebreanu se repetă și la genul masculin, încărcată de micile nostalgii ale personajului principal, Nelu Antohi. Dacă în *La Medeleni* cuplul Marieta-Mircea e blamat cu timiditate și pus în comparație cu cel superior Dănuț-Monica, datorită practicismului și oportunismului pe care soția le inculcă fostului amorez al Olguței, ceea ce-l și determină pe acesta să se retragă din preajma Delenilor, Nelu Antohi, și prin el autorul, se resemnează să accepte atitudinea față de viață a Anișoarei și, în cele din urmă, s-o împărtășească. În evoluția prozei lui Teodoreanu, romanul de familie diferă de cel de dragoste sub aspect moral, fiind tributar eticei burgheze și pus sub semnul adaptabilității nu numai pe plan social dar și politic. Față de *La Medeleni* sau *Fundacul Varlaamului*, unde clanul este tutelat de personajele masculine, aici în opoziția între Aristenii legați de conac și Anișoara Nemțeanu și Nelu deveniți întru totul citadini, se include și opoziția între nevasta mondenă care, în afara micilor gelozii, habar n-are de problemele puse de întreținerea căminului, și cea a unei personalități tutelare care își îndeplinește cu cea mai mare corectitudine și reușită rolul de mamă, soție și avocată. Fermentul prozaizării și imburghezirii eroului îl constituie femeia, fie că e Marieta din *La Medeleni*, fie mai dura și severa Anișoara. Atunci cînd nu e simplă auxiliară a bărbatului iubit, mereu în expectativa inițiativei acestuia, cum se arată Ilenele Cosînzene din opera lui Teodoreanu, adică Monica, Manuela, ori Oana, femeia inculcă energie bărbatului precum Catița din *Fundacul Varlaamului*, dar mai ales contribuie la aranjarea unei situații sociale confortabile. Odată cu ciclul *Tudor Ceaur Alcaz*, Ionel Teodoreanu revine la conacul

Scanned with OKEN Scanner

idilizant al vieții cuplului, subordonată clanului boieresc tradițional.

Mai mult decît în romanul ciclic occidental al secolului XX, în cronica de familie românească interbelică factorul ereditate joacă un rol însemnat, pe linie zolistă. Acest lucru e valabil nu numai pentru declinul biologic al Hallipilor, unde el o marchează pe deșănțata Mika-Lé, pe înapoiata Sia sau pe gemenii degenerați, ci și pentru multe din personajele lui Ionel Teodoreanu. La adăpostul zarzărilor înfloriți, tarele ereditare fac ravagii, începînd episodic chiar în idila medelenică, unde Dănuț apără într-un proces pe tatăl incestuos, mai puțin vinovat însă decît fiica reclamantă care moștenise firea desfrînată a mamei. Cancerul Olguței are antecedente în familie și, amintindu-și de cazul bunicii, chinuită de boală, eroina se omoară. Curînd o ereditate încărcată, ajungînd la criminalitate, ocupă prim-planul în *Fata din Zlataust* și *Turnul Milenei.*

Și nefericitul Titi din *Enigma Otiliei* este un exemplu al tendinței spre explicațiile conflictului prin ereditate ; dar ereditatea încărcată se observă numai la clanul Tulea, adăugată cusururilor morale, pentru a completa satirizarea personajelor cu ajutorul patologicului (narcisism erotic la Aurica, demență la Simion Tulea). Orfanii, legați prin fire fragile de clan, sînt scutiți, ca la Zola, de orice ereditate și prin aceasta comportarea lor apare independentă de trecutul familial. Părinții Otiliei, în viziunea lui Călinescu, devin astfel personajele din jur, personaje ale prezentului, și bune și rele, dîndu-i de timpuriu experiența vieții fără implicații ereditare, dar și fără tandrețea cuibului familial.

În fine, dezmățul Arnotenilor din *Craii de Curtea-Veche* se moștenește de la o generație la alta, cum o ilustrează viața Sultanei Negoianu.

Problema ascensiunii sociale și a disputei testamentare ajung situații centrale declanșatoare ale conflictului atît în *Enigma Otiliei,* cît și în *Ultima noapte...,* unde, ca și în ciclul de familie occidental, personajele dezinteresate, altruiste ale clanului se opun celor meschine și unde cuplul e îndeobște amenințat și repudiat de acestea din urmă, așa cum se întîmplă în *Forsyte Saga,* în *Familia Buddenbroock* și în *Les Thibaults.* Tot ca în aceste romane, din interiorul clanului se desprinde un element tînăr revoltat care-l sfidează și

Scanned with OKEN Scanner

uneori îl înfruntă pe șeful familiei. Dacă bravadele Olguței se datoresc pur și simplu unei vitalități explozive, bravadele Otiliei sînt tot atît derogări de la convențiile și ipocriziile clanului Tulea. Reacțiile *out-siderilor* au manifestări diverse, uneori contradictorii. Demagogia Aglaiei și a lui Stănică din *Enigma Otiliei*, în privința eticii și solidarității familiale, e întîmpinată de Otilia cu un afișat dispreț, punctat de extravaganțe și cochetării menite s-o șocheze pe mătușă. Ilinca din *Craii de Curtea-Veche* vrea, dimpotrivă, să se distanțeze de clanul degenerat, călăuzită de un ideal de respectabilitate. În orice ipostază însă, revoltatul se arată indiferent față de înavuțire sau de încătușarea materială pe care i-o impune clanul și acționează liberîndu-se de puterea banului.

Din ce în ce mai evident, realismul romanului își ia seva din materia microcosmosului familial guvernat de legile macrocosmosului social la toate nivelele marii și micii burghezii. În ciclul Hallipilor, strădania personajelor se concentrează pentru a ascunde tot ce ține de degradarea biologică și morală a clanului sub perdeaua convenienței sociale. În *Logodnicul*, schimbînd mediul, Hortensia Papadat-Bengescu lasă să se observe la suprafață decăderea etică din perspectiva protagoniștilor, aleși din pătura micilor funcționari mai puțin preocupați de aparențe. Deflorarea Anei de către unchiul satir se efectuează cu știința și consimțămîntul familiei. Victima iubirii pentru soțul surorii ei, fata, izgonită din casă, face o tentativă nereușită de sinucidere de pe urma căreia rămîne bolnavă și, după o vreme, moare. Harnică și devotată, gata de sacrificiu pentru Costel, bărbatul surorii ei — Nina — Ana e superioară moral nevestei care se arată necredincioasă și venală, purtîndu-se ca o prostituată. Ideea de legitimitate și de legalizare atît de scumpă personajelor din ciclul Hallipilor este pusă aici în altă lumină.

Insecuritatea în care trăiește familia unui mic slujbaș apasă mult asupra contractării mariajelor în opera lui Rebreanu, de la *Ion* și pînă la *Jar*. Condiția socială umilă o împinge spre un măritiș fără iubire pe Diana din *Pînza de păianjen* de Cella Serghi și nevoia de bani o face pe Salomia din *Amîndoi* o criminală. Familia mic-burgheză are așadar adesea același rol — chiar mai fără menajamente —

Scanned with OKEN Scanner

de a dăuna iubirii cuplului, ca și marile clanuri. În familiile avute, determinantele economice, generatoare de statut social, se împletesc cu altele de ordinul parvenirii politice. În *Ultima noapte...*, clanul e dominat de afaceristul și politicianul veros Nae Gheorghidiu. După ce tatăl lui Ștefan Gheorghidiu fusese repudiat din sînul familiei pentru că nu avea simțul banului, cînd, dintr-un capriciu, unchiul bogat îi lasă tocmai fiului acestui intelectual eliminat dintre rude, o mare parte din avere, strădania lui Nae e să-l atragă în mijlocul clanului pe moștenitor, asociindu-l la afacerile lui murdare.

E de remarcat că naratorii în romanele lui Camil Petrescu sînt dependenți pînă la un punct de familie, cu toată atitudinea lor de *out-sideri*. Mica rentă — legatul unei mătuși — îi permite lui Ștefan Gheorghidiu să ducă o viață relativ fără griji, chiar înainte de moștenirea unchiului său. Fred Vasilescu e pur și simplu un *play-boy* și risipește banii tatălui analfabet, Vasilescu-Lumînăraru, care lucrează în cîrdășie cu Nae Gheorghidiu. Cînd vrea să-l ajute pe Ladima, Fred uzează de relațiile părintelui său, rugîndu-l pe deputat să-l angajeze pe poet la ziar. În destinele acestor personaje discernem nostalgiile autorului care, fiind cu adevărat un copil găsit (tatăl o părăsește pe mamă înainte de nașterea pruncului, iar aceasta îl lasă pe seama unei doici, dispărînd cînd copilul avea numai cîteva luni), își inventă în literatură părinții. Față de tatăl necunoscut, poziția e fluctuantă. În ipostaza Ștefan Gheorghidiu îl împodobește cu toate calitățile, iar în cea mai puțin apropiată de propria-i personalitate, de Fred Vasilescu, îl vede în chip de bogătaș impostor. Dar în ambele romane se simte dorința unei familii reale, de unde existența unui spirit de familie care răzbate în ciuda rupturii cu clanul. Atitudinea lui Ștefan Gheorghidiu față de unchiul său e un amalgam de acceptări, concesii și compromisuri care nu-și are explicație suficientă în curiozitatea științifică a eroului, ținînd seama că deputatul apare de la început ca prototipul a ceea ce respinge mai mult tînărul filozof. Observația este îndreptățită, dacă ținem seama și de simțămintele personajului față de celălalt unchi, Tache. Hotărîrea surprinzătoare de a-l favoriza în testament îl determină să găsească bogătașului meschin tot soiul de calități: „Între nedumerirea disprețuitoare

pe care mi-o inspirase felul lui de a trăi și sentimentul imens de recunoștință și de emoționată dragoste pe care i-l purtam acum, era un gol pe care nu numai sentimentalismul, dar și logica voiau să-l umple". Deși el este cel care cedează, reproșează mamei și apoi soției de a se lăsa dominate de personalitatea lui Nae Gheorghidiu. Mamei nu-i iartă niciodată că a luat partea lui Nae în conflictul provocat de testament, iar soției că s-a lăsat antrenată de noul mediu în care o propulsase. Ștefan Gheorghidiu ar fi dorit s-o țină pe Ela departe de experiențele sale sociale și în mod imposibil să pună între căsnicia lui și viața pe care o duce în exterior un spațiu etanș, tot așa cum își distanțează studiile filozofice de ocupațiile cotidiene. Cuplul se destramă din pricina clanului, care, din unghiul lui Ștefan, reușește în cele din urmă s-o transforme pe Ela. Mentalitatea clanului, mentalitatea burgheziei opulente, se reliefează în raporturile membrilor săi cu existența social-politică, ceea ce Ștefan Gheorghidiu învață în compania unchiului Nae. Clanul este reprezentat nu numai prin Nae Gheorghidiu, dar și prin vara lui Ștefan, Anișoara. Așa cum Nae îl inițiază pe nepot în jongleria comercială și politică, fără însă a izbuti să și-l facă discipol, Anișoara, cu reușită deplină, îi desăvîrșește educația mondenă Elei, antrenînd-o pe făgașul artificializării. Pare semnificativ că înstrăinarea totală a lui Ștefan de soția sa se petrece în public, la terminarea unei ședințe a Camerei, la care asistase și personajul principal al romannului și cele două femei. Ela, arătîndu-se neconvinsă de opiniile lui Ștefan, pe care le socotește pătimaș părtinitoare, o susține pe Anișoara „grăbit ca să nu creadă că e de altă părere decît ea". Deosebirea între soția, văzută anterior ca o individualitate unică și de Ela, integrată în rîndurile publicului admirativ al succeselor ieftine obținute de Nae Gheorghidiu, se indică prin similitudinea vestimentară între eroină și Anișoara. Depersonalizarea apare și prin faptul că în locul culorii albastre, preferată de Ela, hainele ei sînt acum de tentă neutră ca și ale celeilalte.

Precum într-o serie de romane europene — romanul fluviu *Les Thibault* sau *Adio, arme* de Hemingway — războiul pune capăt frămîntărilor lăuntrice ale personajelor, legate de problemele cuplului, Ștefan Gheorghidiu renunță

Scanned with OKEN Scanner

după ce cunoaște grozăviile războiului, la Ela, Radu Comșa din *Întunecare* de Cezar Petrescu trebuie să renunțe la Luminița.

Și în *Ultima noapte...* și în romanele lui Călinescu, ideea de cuplu este strîns legată de forma căsniciei. Jim și Vera din *Cartea nunții* închipuie familia nouă care se eliberează de tutela mătușilor, expresie a vetustului, meschinăriei și sterilității reprezentantelor generației anterioare a clanului. Felix nu concepe dragostea adevărată decît prin contractarea căsătoriei, respectînd-o, de aceea, pe Otilia care i se oferă.

Microcosmosul familial din *Ultima noapte...* își arată direct dependența de macrocosmosul social prin activitățile lui Nae Gheorghidiu, relațiile de afaceri, presiunile politice etc. În *Enigma Otiliei*, lumea exterioară clanului e mai mult enunțată decît în raport nemijlocit cu membrii familiei. În schimb, practicile afaceriste și politice ale macrocosmosului social se aplică în însăși viața de familie. Paul Georgescu consideră că: „În general, vorbind G. Călinescu face procesul burgheziei, dar nu atît urmărind-o în relațiile ei sociale, în tranzacțiile ei economice (acest aspect nu lipsește, dar e redus la minimum), ci analizînd procesul de alienare produs de proprietatea privată asupra caracterului uman; el declară patologia țesutului după analiza obiectivă a celulei familiale privite la microscop. Demonstrația psihologică a caracterului social al sentimentelor e condusă cu precizie, interesul economic determină sfintele sentimente familiale; paternitatea și maternitatea, relațiile dintre frați și surori, ca și raporturile colaterale de rudenie sînt surprinse în mecanismul lor economic cu o luciditate analitică tăioasă; dealtfel, întreg conflictul cărții e lupta titanică pentru moștenirea unei case părăsite." [1] Personajul cel mai imoral și nedemn, caricaturizat de scriitor, este observat ca un atentator la mitul paternității atît de puternic ancorat în proza călinesciană. Ov. S. Crohmălniceanu remarca: „Stănică ne apare ca un Cațavencu al ideii de paternitate pentru că din capul locului se complace într-o formidabilă impostură. (...) eroul lui G. Călinescu are particularitatea că urmărește

[1] Paul Georgescu, *Prefață* la G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, vol. 1, București, EPL, Colecția Biblioteca pentru toți, 1967, p. VIII—IX.

Scanned with OKEN Scanner

să se ridice exclusiv prin relații de familie, ducînd în interiorul acestora o politică revendicativă (...) Forța principală a lui Stănică stă în arta cu care el practică o demagogie sui generis, de ordin familial, demagogia paternității. Clișeele sale verbale ilustrează aceasta. El vorbește avocățește de „temelia matrimoniului", de „scopul căsătoriei care e procreația", de primejdia ca „omul să se piardă în negura uitării fără urmași", de „legitimele drepturi ale copiilor", plîngîndu-se că a fost privat de „fericirea paternității" și amenințînd că se va împușca, întrucît nu-și poate hrăni fiul și soția adorată, victima persecuției unor „părinți denaturați". „Familia" e „țărișoara" lui Stănică, și nouă din zece vorbe ale sale se întorc la ea[1]. Figură clasică, cum indică însăși porecla de „babă absolută", Aglae, mamă pasionată și abuzivă față de progenitura masculină, apărîndu-și sălbatic drepturile familiale ale ei și ale copiilor, acționează în interiorul clanului în mod previzibil, călăuzită de o răutate instinctuală, căutînd să-și influențeze fratele, în numele unei morale rigide. Dimpotrivă, Stănică Rațiu are o purtare suplă, adaptabilă împrejurărilor și constituie elementul principal de legătură între clan și lumea din afară. Pentru el, cuplul e un mijloc de parvenire și înavuțire și, cînd nu mai rentează, își abandonează partenera pentru alta care-i asigură un loc mai bun în societate. În *Cartea nunții*, cuplul iese învingător asupra clanului steril, triumf consemnat de nașterea primului copil. În *Enigma Otiliei*, între cuplu și clan are loc un fel de remiză, tinerii se despart lăsînd în urmă clanul cu bătăliile sale meschine și existența lui mărginită.

În *Ciuleandra* lui Rebreanu, familia, redusă ca număr de membri, își păstrează morga și dominația asupra cuplului, luptînd pînă la ultima limită pentru a menține aparența respectabilității, a prestigiului de castă, ca și clanul Hallipilor. Policarp Faranga vrea să dea crimei fiului său explicația demenței, pentru a-l scăpa de pedeapsă, dar are trista surpriză că Puiu într-adevăr înnebunise. De fapt, soarta odraslei îl interesează în măsura reputației sale pe care o vrea neîntinată. Chiar înainte de această evidență a zba-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol 1, Ed. cit., p. 596.

terii avocatului și omului politic pentru ca fapta fiului să nu-i distrugă cariera, făurită tîrziu, bizuită pe relații și favoruri, după ce își risipise tinerețea în petreceri, ni se sugerează felul în care tatăl contribuise la subminarea sănătății urmașului. El îl ținuse mereu în postura de copil, răsfățîndu-l dar și tiranizîndu-l pînă la a-i extirpa total simțul de răspundere. Tipizarea prin nume propriu semnalează de la început relația dintre cei doi, masiva personalitate a lui Policarp Faranga, subliniată de sonoritățile vocalice, strivind-o pe cea a lui Puiu. Pentru mătușa sa, tînărul este mereu „mon petit", căruia i se iartă totul. Saltul în nebunie și crimă devine pentru ființa slabă, neformată și veșnic tutelată, o cale de eliberare de clan și de pretențiile acestuia față de care simte permanent că nu-i la înălțime. De fapt, conștient sau inconștient, cei doi *play boy* din romanul nostru interbelic, Fred Vasilescu și Puiu Faranga, caută să se desprindă din lumea și casta lor printr-o femeie, fără să izbutească. Lui Puiu Faranga îi place Mădălina a cărei făptură o asociază cu dansul aprig popular. Ea îl atrage fiind deosebită de fetele cunoscute de el, arătîndu-se sălbatică, spontană și autentică : „Uneori corpul fetișcanei mă atingea, și atunci eu îi strîngeam și mai tare mijlocul. Ea răbda strînsoarea mea, însă cu o ușoară strîmbătură, parc-ar fi vrut să-mi demonstreze că nu-i face plăcere. Aceasta mă îndîrjea. O țărăncuță ca asta să mă respingă pe mine care în saloanele bucureștene aveam reputația de mare cuceritor de inimi femeiești ? În furia jocului ajunsese să se lipească de mine atît de mult că-i simțeam respirația. Eram amețit de vîrtejul Ciuleandrei, ca și de pofta lacomă ce mi-o stîrnise îndrăcita de fetiță. Am întins gura și am sărutat-o repede pe colțul buzelor. Surprinsă și neputîndu-se apăra altfel, și-a înfipt dințișorii în obrazul meu, ca o pisică supărată, și apoi a dat un țipăt scurt, de mulțumire". Nici o clipă însă Puiu Faranga nu uită că tatăl său trebuie să-i ratifice alegerea, mai ales că fata intră în planurile clanului care consideră necesară împrospătarea sîngelui. După ce primește o educație de domnișoară din înalta societate, eroul rămîne surprins de schimbarea ei : „Mădălina fusese veselă, exuberantă, aproape sălbatică, pe cînd Madeleine era blîndă, discretă și melancolică, o melancolie care punea un mister în ochii ei, în surîsul ei, în glasul ei, și care, cel puțin

Scanned with OKEN Scanner

așa spunea lumea, o făcea mai ispititoare...". Puiu Faranga se bucură să-și împlinească dorința de a se căsători cu ea, totuși evident, involuntar, în mintea sa o integrează clanului și scăpare pentru el nu mai există. Din tot ce a alcătuit acel moment de ieșire din viața superficială pe care o ducea, de contact cu naturaletea, de expansiune sufletească, rămîne doar obsesia dansului de atunci, Ciuleandra. După crimă, analizîndu-se, i se clarifică starea lui de inferioritate și dependență, resimțită vag pînă atunci: „M-am întors după război sublocotenent, ca toată lumea. Nu făcusem nimic, firește, nici nu văzusem frontul. Tata veghease sever asupra mea ca nu cumva să devin erou. Și, îndată ce-am lepădat uniforma, m-a prevenit că, pentru orice eventualitate, ar dori să mă vadă așezat, adică însurat. Prea bine! Să-mi găsească mireasă și sînt gata!". La Fred Vasilescu care ajunge la performanțe sportive și-și mobilează timpul cu recorduri în acest domeniu, jena băiatului de bani gata se manifestă altfel. Ca un soi de răscumpărare a analfabetismului lui Vasilescu Luminăraru, sursa averii, el arată un respect deosebit față de cultură, ceea ce îl și împinge să-l admire atît de mult pe Ladima. După ce ia parte la dejunul cîtorva scriitori Fred mărturisește aspirația lui neîmplinită de a face parte din cercurile intelectuale: „Eu, care sînt dat în cercurile noastre drept model de atitudine degajată și liniște de spirit (pentru că totdeauna mă consider cel puțin egalul celor cu care vorbesc, dar nu în orice caz din aceeași lume cu ei), sînt timid și îmbrăcat în haine prea strîmte în fața celor pe care-i admir".

În *Ciuleandra*, pentru Puiu Faranga căsătoria cu Mădălina, devenită Madeleine și absorbită de clan, n-are de ce să marcheze o schimbare a vechii vieți ușuratice, după cum și Fred Vasilescu își reia existența de petrecăreț flușturatec după despărțirea de doamna T. Dar la Rebreanu, rolul clanului în dirijarea pionului care este Puiu transpare în cursul întregii desfășurări a romanului. În comportarea lui Fred Vasilescu îl deslușim doar ca o manevră de culise, manevră aparținînd mai mult castei prin intermediul clanului de care eroul ar vrea să se distanțeze, preferînd mediului său obișnuit compania unor scriitori săraci și prietenia lui Ladima. Strădanie vană; pretu-

C-da 83 coala 7

Scanned with OKEN Scanner

tindeni complexat de eticheta sa de băiat bogat, fără griji și fără probleme, Fred se simte mereu într-o situație falsă, neacceptat de cei a căror amiciție o caută. Sinuciderea mascată în accident, cum lasă autorul să se întrevadă, ar putea fi legată de imposibilitatea ancorării pe un tărîm ferm. Procesul acestei alienări care-l îndepărtează de doamna T, făcînd comunicarea de nestabilit, transpare din ultima parte a confesiunii din caietele adresate scriitorului. Fred menționează că a citit citeva articole care-l impresionaseră profund și pe Ladima, înainte ca poetul să-și pună capăt zilelor. Într-unul din ele, se află următorul pasaj privitor la cosmos dar luminînd, posibil, o stare psihică de sufocare și debusolare: „Dar atunci la atîta se reduce viața? A cădea aproape din greșeală într-un univers care n-a fost făcut pentru viață și care, după toate aparențele, îi e complet indiferent sau chiar hotărît ostil". Comentariul aviatorului pare relevant pentru senzația sa de inadaptabilitate: „Am luat și niște reviste cu articolele care par că l-au tulburat atît. În zilele următoare le-am citit și eu. Mărturisesc că mi-au dat un fior continuu. Din nou mi-am judecat tot ce a fost, toate întîmplările cumplite și zbuciumate în lumina acestui memento". În *Patul lui Procust*, raporturile cuplului cu clanul se estompează, plasate într-un trecut vag în care au influențat formarea personalității paretenerilor. Despre familia doamnei T. știm doar că mama a avut un rol în căsătoria contractată la 18 ani, cu un inginer cu care eroina pleacă în Germania. Probabil, femeia nu-l iubește pe viitorul soț pentru că în scrisoarea către autorul romanului notează că, auzind declarația de dragoste a lui D., „am plîns amîndoi, dar m-am măritat cu celălalt care, după cum îmi explica mama, avea o frumoasă carieră". Confesiunea doamnei T. evocă nostalgic anii cînd era cea mai frumoasă liceană dintr-un orășel de munte, ținută din scurt de o mamă „foarte severă". Mariajul ratat dezavuează sfatul matern, iar divorțatei îi ascute dorința de independență, născută, fără îndoială, în cercul familiei și în mediul provincial. Toleranța față de amorul lui D. nu se datorează numai generozității și milei, ci mai cu seamă amintirilor unei adolescențe cînd ea fusese prințesa și D. sclavul, scăpînd-o de mustrările și pedepsele mamei aspre „Îl puneam să-mi scrie lecțiile, să-mi

Scanned with OKEN Scanner

reţină bilete de teatru, să ducă scrisorile direct la gară şi să ia răspunderea tuturor lucrurilor sparte din casă". Şi la Fred influenţa clanului apare neostentativ. Dar ştim că averea tatălui şi relaţiile sale îi asigură tînărului situaţia de diplomat. Cînd Fred apelează la Nae Gheorghidiu, o face cu ajutorul şi prin intermediul lui Vasilescu-Lumînărarul care-l invită o dată pe săptămînă la masă pe deputat. Iar cînd ziarul *Veacul* la care acesta îl angajase pe Ladima începe să publice articole împotriva intereselor politice ale lui Nae, deputatul nu-l cheamă la ordine pe Fred care i-l recomandase pe poet, ci pe vechiul său asociat în afaceri pentru a face presiuni asupra jurnalistului intransigent. Clanul nu-şi exercită puterea asupra cuplului ca în *Ultima noapte...* şi evoluţia sentimentală a celor doi îndrăgostiţi nu depinde direct de el, ci de un complex de factori sociopsihologici. La Holban şi Sebastian tinde să dispară aproape cu totul din viaţa cuplului înrîurirea clanului şi menţionarea „rădăcinilor". În *Donna Alba* de Gib Mihăescu, clanul serveşte doar de pretext livresc romanţios pentru atitudinea „nobilă" a protagoniştilor. Femeia, vrînd să apere de terfelire numele clanului, se declară dispusă la orice pentru a recupera scrisori compromiţătoare, prilej pentru ambele personaje de a se arăta dezinteresate şi elevate.

În familia restrînsă şi deseori strîmtorată a micului slujbaş, teama pentru pierderea reputaţiei creşte din cauza insecurităţii sociale, iar căsătoria devine un eveniment cheie în asigurarea mijloacelor de trai. Dacă *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu, aduce la suprafaţă obsesiile patologicului şi sordidului, învăluite în secretul de familie, totuşi în opera scriitoarei mediul mic-burghez nu e surprins cu deplină autenticitate. Alta este situaţia în romanele lui Rebreanu. Atît în *Ion* sau *Răscoala*, cît şi în romanul *Jar*, problema zestrei şi a grijii materiale faţă de părinţi apar prioritar în formarea cuplului. Titus Herdelea, decis s-o ia în căsătorie pe Tanţa, aşteaptă să aibă un venit sigur. Dandu, prin lege, nu se poate căsători decît cu o fată cu dotă. Faptul că relaţia de amor se statorniceşte înainte de legalizare poate dăuna, în mentalitatea mediului ambiant, viitorului fetei pînă la distrugerea ei. Liana Rosmarin din *Jar* este împinsă spre sinucidere nu numai dato-

Scanned with OKEN Scanner

rită fixației erotice pentru locotenent, ci și deoarece nu poate mărturisi greșeala celui cu care acceptase să se mărite.

Satira mai voalată sau mai apăsată în pictura de moravuri care în romanul ciclic despre marile familii ori nu exista ca în opera Hortensiei Papadat-Bengescu sau a lui Ionel Teodoreanu, ori viza, conform legilor antitezei romantice, doar clanul, în timp ce cuplul beneficia cel mult de o indulgentă ironie precum în romanele lui Călinescu, colorează zbaterea tuturor membrilor în lupta pentru existență a familiei mic burgheze. (Cearta lui Herdelea cu preotul din *Ion*, intervenția părinților pentru a o căsători pe Liana din *Jar*). Cei doi îndrăgostiți, Tanța și Titu din *Răscoala*, Dandu, Liana și Alistar din *Jar* sînt conturați cu tendință satirică pronunțată și la adresa conveniențelor sociale, dar și a trăsăturilor eroilor (inteligență, caracter etc.) Cu cît prețul pus pe reputație e mai mare, cu atît compromisul își face loc mai ușor, pe căi lăturalnice și corupția se accentuează. În *Brațul Andromedei* de Gib Mihăescu, directorul de școală Cornoiu își ia o nevastă reprezentativă, dar o frecventează pe fosta lui soție, poreclind-o Iosefina din perspectiva căsătoriei a doua a lui Napoleon cu Maria-Luiza. Fosta soție nu-l refuză, știind să obțină de la el protecția unui student, care la rîndul său întreține legături cu ea doar din interes, iubind pe alta. Ceea ce primează în tot acest lanț de înșelăciuni este ridicolul.

Dacă în *Rusoaica*, Gib Mihăescu va zeflemisi livrescul în imaginea idealului feminin, în primul său roman demolează cu ajutorul caricaturizării pe „femeia superioară". Eroul, Andrei Lazăr, este un soi de Miroiu din *Steaua fără nume* de Sebastian, prezentat însă și el cu mijloacele satirei care demitizează aspirațiile iluzorii iar Zina Cornoiu e o caricatură a viitoarei Donna Alba. Cuplul îndeobște adulterin și familia întemeiată pe imoralitate și minciună își unifică destinele în înăbușitoarea atmosferă provincială. Ca și cu Coca Aimée din *Drumul ascuns* sau Balașa Craiu Sănătescu din *Fata din Zlataust*, se petrece cu Zina un proces de artificializare, vidînd-o de porniri și sentimente autentice, proces urmărit pe latură comică. Caracteristică sub acest aspect e scena de tip caragialian în care Zina se lasă cucerită în tren de Nae Inelescu care practică declarația de

Scanned with OKEN Scanner

dragoste romanțioasă ce împletește exagerarea cu un limbaj și chiar cu arii de operetă. Cu aceeași aplecare spre caricatură apare adesea mediul familial și la Cezar Petrescu. După tentativa nereușită de a crea un ciclu de familie intitulat, în proiectul balzacian al *Cronicii veacului XX*, *Neamul Vardarilor*, Cezar Petrescu, abandonînd marile clanuri, se oprește asupra familiei restrînse, căutînd cauzele destrămării ei în *Calea Victoriei* sau în *Oraș patriarhal*, cauze pe care el le socoate exterioare, atribuite fie atmosferei de provincie, de plictis și intrigărie, fie metropolei afaceriste, mondene și dezumanizatoare.

La Sadoveanu predomină registrul grav în imaginea familiei, datorită iremediabilei rupturi între eroină și tot ceea ce constituie atît devenirea cuplului cît și armonia clanului. Destinul eroinelor e pecetluit și în *Cazul Eugeniței Costea* și în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, de această ruptură, fără ca ele să se poată salva în nici un fel. Cuplul dorit de Daria Mazu se dovedește falimentar, căsătoria la fel și în față nu-i mai rămîne decît răzbunarea și moartea. Eugenița trăiește o dublă dramă familială: a tatălui, împins la sinucidere de soția egoistă și cea provocată de suspiciunea injustă a mamei care o va determina pe fată să-și curme zilele.

Altfel se înfățișează familia în puținele romane despre mediul proletar. Între locuitorul mahalalei care lucrează în fabrică și fantele de cartier, de obicei hoț sau speculant ca bărbatul Nuței din *Domnișoara din strada Neptun*, există o prăpastie. Tatăl lui Puișor din *Maidanul cu dragoste* se ține în afara conflictelor sordide care divizează lumpenul, deși e chemat uneori să le arbitreze datorită simțului lui de justiție. Are o concepție înaltă despre îndatoririle de om și de cap de familie. Căminul lui Puișor este unul exemplar. În comparație cu mama iubitoare și atotiertătoare, tatăl se arată mai sever dar își educă fiul cu tot atîta afecțiune în spiritul muncii și al onestității. Sufletul său mare, generozitatea creatoare, încrederea în puterea vieții și grija față de tot ce-i viu devin, prin fapte, pildă feciorului. Portretul părintelui se definește simbolic în grija sa pentru porumbei: „Puișor avusese cu cîțiva ani în urmă hulubi. Unica și marea lui pasiune. Toamna, cînd începeau ploile reci și iarna mai ales, puii golași — cărora aripa porumbiței nu mai vrea

Scanned with OKEN Scanner

să le fie adăpost amorțeau de frig. Tata în fiecare dimineață îi aducea în casă: muți, înțepeniți și pierduți, alții cu viața rămasă în ei ca un grăunte. Pe aceștia din urmă îi lua în palme, îi apropia de gură și sufla asupra lor, cu toată căldura plămînilor, a răbdării și a dragostei lui pentru duhul mic, ca un fir de praf, a zburătorului de mîine, pe care bătrînul — de cele mai multe ori reușea să-l fure morții". Pierderea tatălui smulge naratorului accente de durere impresionante: „Unde era Puișor — mare acum, să-mi adune sufletul sfărîmat, să mi-l încălzească, făcător de minuni, ca pe un pui golaș de «cînepiu» sau de «belgian»".

În genere, romanul nostru interbelic ca și cel european stăruie asupra celulei familiale burgheze bolnave și a degenerării clanului pe linie biologică și economic-socială. Rareori acestei celule bolnave i se opune, ca în *Cartea nunții*, una sănătoasă drept urmare a unirii unor tineri conștienți de potrivirea și iubirea care-i leagă și dornici de urmași. Cuplul se detașează tot mai mult de înrîurirea clanului în opera lui Holban și Sebastian, dar și asupra lui planează eșecul. Familia fie că nu există, fie că e privită din afară de erou ca un insectar. În *O moarte care nu dovedește nimic*, Sandu consimte să cunoască familia Irinei din simplă curiozitate, amuzîndu-se pe socoteala ei într-o savuroasă scenă de interior, în care îi scoate la iveală toate maniile și ticurile verbale: „Apoi, pe rînd, au intrat membrii familiei. Madame Lisa, cu o rochie beige cu trenă, cu evantail și coafată «Pompadour», cu obrazul de 60 de ani vopsit gros, mereu cu vorba «Noi, femeile»... Apoi madame Cléo, încorsetată și cu sînii pepeni, examinîndu-mă cu pince-nez-ul; apoi madame Aspasia, subțire și nesfîrșită, întoarsă ca un cinci. Se vorbea: «Mon Dieu!» — «C'est épatant!», «Noi femeile!», «Vai, cum zici!»... «Ți-aduci aminte!»... «Asta nu se cade!» M-a privit fiecare în felul ei: madame Aspasia se subția, madame Cléo se îngroșa, madame Lise zîmbea grațios. Apoi apăru și Michel, tatăl Irinei, căpitan pensionar. Era gros, cu cărarea în mijloc, cu gușa proeminentă prin gulerul tare răsfrînt. Rîdea și făcea pe glumețul și cucoanele întrerupeau ciripind: «Vai, cum spui, Michel! Uiți că sîntem și noi de față! Noi, femeile!» Totul era ridicol și amuzant!"

Scanned with OKEN Scanner

Irina îi ține isonul, bătîndu-și joc de rude, iar printre puținele complimente pe care i le face Sandu e cel ce o distanțează de mediul ei familial.

„Irina vorbea deseori de rudele ei și totdeauna le critica sau se amuza pe socoteala lor. Nu o dată punea în mișcare scene hazlii. Am avut nedelicatețea, în fața complectei ei îngăduințe, să rîd din ce în ce mai tare. «Ce curios lucru: toți ai tăi au ceva strîmb în ei. Poartă haine demodate și sclipitoare, amestecă românească cu franțuzească într-un mod caraghios. Tu singură din toți ești precisă, ai simțul proporțiunilor, n-ai fost influențată de casă, de oameni și de păsări!» Irina surîse măgulită și primi vorbele mele ca pe un compliment."

La Sebastian, în *Orașul cu salcîmi*, familia devine simplu fundal al întîmplărilor, cînd e vorba de generațiile mai vîrstnice și spațiu de degradare a viziunii social-umane cînd e vorba de generațiile tinere. În *Accidentul*, ea se estompează aproape cu desăvîrșire în ce-i privește pe cei trei protagoniști, Nora, Ann și Paul, iar drama familială a lui Günther și Hagen ține mai mult de coordonatele de basm, de tainele muntelui. În *Ioana*, așa cum sesiza Nicolae Manolescu, cuplul ajunge să graviteze singur pe orbită[1].

Izolînd cuplul tot mai mult pe orizontală, disecția psihologică pe verticală e singura care-l preocupă pe autor.

Observația rămîne valabilă și pentru romanele lui Mircea Eliade, cu excepția lui *Maitreyi*, unde clanul care intervine brutal pentru a-i despărți pe cei doi îndrăgostiți nu are semnificația din celelalte cronici. El stă mărturie a imposibilității de comunicare a eroului cu o realitate văzută din afară și total străină lui pînă la sfîrșit. Allan interpretează mereu greșit gesturile, ideile, planurile celor ce l-au luat în gazdă, începînd cu inginerul Narendra Sen, capul familiei, și pînă la propria-i aleasă. Disperarea lui e urmarea acestei confuzii, acestei neînțelegeri care merge pînă la a rata ultima șansă de a-și recupera iubita.

Ferindu-ne să absolutizăm, trebuie să remarcăm o tendință de a izola din ce în ce mai mult cuplul de clan, vizibilă la Holban, Sebastian și Mircea Eliade, chiar de a înlocui obiectivul căsătoriei, al legalizării amorului, atît de impor-

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed cit, p. 166.

tant în toate mediile, uneori însăşi cheia diegezei în seria de romane cu ascendenţă clasică realistă, cu cel al unor certitudini de natură filozofică. În schimb există o amănunţire a reacţiilor psihologice provocate de legătura de iubire indiferent de durabilitatea ei. Grupul care intră ca personaj în arena romanescă europeană la finele secolului XIX, aflîndu-se pe un loc central în marile cicluri, are şi la noi o prezenţă pregnantă în proza citadină de filon tradiţional. Metodele analitice moderne, proustiene sau gidiene determină însă mai repede o întoarcere spre particularităţile individuale ale personajului, surprinse mai bine şi mai profund în lumina intimităţii, într-o relaţie în doi sau în trei. Personajele nu mai apar neapărat în postura unor tipuri clasificabile biologic sau social, sau cu o dominantă accentuată. Sînt croite dintr-un material mai inegal, cu claritǎţi şi umbre. Procesul de sondare lăuntrică nu se epuizează în decursul romanului, eroii, dar mai ales eroinele, îşi păstrează pînă la fine o zonă de taină. De la mecanismul terestru şi social cu determinanţele sale precizabile, ne transportăm în lumea fragilă a neprevăzutului reacţiilor umane, unde un gest, un cuvînt dobîndeşte o pondere nebănuită în răsturnarea echilibrului sentimental sau moral. Femeia — care şi la Hortensia Papadat-Bengescu, Călinescu sau Ionel Teodoreanu — introducea o doză de mister liniilor diriguitoare, previzibile ale fluxului romanesc realist, aşa cum „luna sporeşte şi mai tare taina nopţii", potenţează tot mai mult dramele lăuntrice generate de iubire cu o putere enigmatică, izvorîtă dintr-o personalitate complexă, ducînd la deznodăminte neaşteptate, la finaluri deschise.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MISTER, SECRET, CAPRICIU

Gabriel Marcel stabilea o diferență între mister ca problemă care ține de o incomprehensibilitate obiectivă, momentană și deci poate fi analizat, găsindu-i-se la un moment dat dezlegarea și misterul care nu poate fi înțeles fiindcă posedă un caracter „inglobator", de nedefinit. Misterul feminin se așază pentru mulți în doua categorie. Mitologia îl atribuie vrajei ori filtrului magic care naște o chemare involuntară în pofida datoriei, înțelepciunii sau sentimentelor. Sirenele pot exercita o atracție ucigașă asupra marinarilor. Circe îl reține pe Ulise, deși eroul *Odiseei* o iubește pe Penelopa. Lorelei provoacă moartea luntrașului cu cîntecul ei. Tristan și Isolda îl trădează pe bunul rege Marc după ce iau fără să vrea din băutura fermecată. Misterul feminității din legende și mituri e mai totdeauna malefic și ființele feminine ies simbolic din limitele umanului. O excepție ar constitui-o prezicătoarele. Enigmatismul lor se referă la darul de a putea pătrunde cu privirea în viitor, într-o zonă care prin însăși poziția omului efemer îi apare acestuia ca o taină. Pythia, Cassandra, Sfinxul (care nu întîmplător are chip de femeie) știu dinainte ce are să se-ntîmple, dar nu răspund de-a dreptul la întrebările oamenilor. Fie tac lăsîndu-i pradă temerilor și incertitudinilor, fie rostesc sentențe al căror înțeles trebuie de abia dezlegat de cel ce le ascultă. Cîteodată oamenii înțeleg despre ce e vorba, în majoritatea cazurilor însă sensul frazei, aparent incoerent, se explică ulterior în succesiunea unor fapte îngrozitoare.

Misterul femeii nu se datorește neapărat alterității, deosebirii între sexe. Nicăieri nașterea, chiar dacă se învăluie în sacralitate și miraculos, nu conferă pruncului de sex feminin un caracter enigmatic. Acesta intervine legat de inaccesibilitatea iubitei și de iluzia bărbatului despre perfecțiunea ei. În comediile shakesperiene feminitatea ființelor umane sau feerice sporește datorită secretului sau capriciului — corespondențe inferioare ale misterului. Secretul constă mai ales în deghizare, fata trăind sub haine bărbătești în preajma iubitului care, fără să-și dea seama, se îndrăgostește astfel de ea. Capriciul în schimb e pedepsit ca în *Visul unei nopți de vară*. Nici o clipă suspiciunile lui Othello, stîrnite și alimentate de Iago, nu au drept sursă vreun mister al Desdemonei.

Înălțimea la care cavalerismul eroului din Evul Mediu, precum și din Renaștere, ridică femeia provine din splendoarea ei și nu din atracția misterului. Dacă vreodată personajele feminine sînt înconjurate de aura tainei, acesta nu-i decît un secret de familie, dezlegat pe parcursul operei literare sau, pur și simplu, a nostalgiei pentru trecut ca în balada lui Villon desprae femeile de odinioară ori a amintirii ce reînvie din *Divina Comedie*.

Secolul al XIX-lea va fi cel care suprapune, odată cu dezvoltarea curentului romantic, eternul feminin și misterul. Eminescu caracterizează farmecul feminității printr-o suită de negații ale cunoașterii *„un nu știu ce și un nu știu cum"*. De fapt, enigma feminității se înscrie în gustul pentru mistere cultivat în literatură de preromantism și de romantism, începînd cu romanul gotic. El se va revărsa tot mai mult din exterior spre interior, de la lanțul întîmplărilor senzaționale spre datele și caracterele personajelor. Primul afectat e personajul masculin măcinat de o nemulțumire nedefinită (răul secolului, Weltschmerz sau un dulce dor). Eroul proiectează asupra iubitei neliniștile și dilemele sale, căutînd în ea certitudine pe care, negăsind-o, îi atribuie femeii lipsă de stabilitate, de fidelitate, de profunzime. Inaccesibi-

Scanned with OKEN Scanner

lă sau necredincioasă, ucigaşa iluziilor, femeia — de la *Suferinţele tînărului Werther* pînă la *Luceafărul* — pare a nu avea o motivaţie suficientă pentru purtarea ei şi de aceea gesturile îi sînt aparent ilogice, învăluite de mister. O nuanţă de viclenie se asociază acestui mister alcătuit din cochetărie fermecătoare, dar şi din condamnabilă uşurătate. Jules Laforgue dădea eternului feminin o definiţie foarte semnificativă pentru viziunea romantică. El pune în gura femeii următoarea declaraţie în *Notre petite compagne (Mica noastră prietenă)*: *„... am arta tuturor şcolilor / Am sufiete pentru toate gusturile / Culegeţi floarea feţelor mele / Sorbiţi-mi buzele şi nu glasul / Şi nu căutaţi mai mult. / Nimeni nu vede limpede, nici măcar eu / Iubirile noastre nu sînt la fel / Ca să vă întind mîna. / Voi nu sînteţi decît masculi naivi / Eu sînt eternul feminin! / Ţelul mi se pierde printre stele / Eu sînt marea Isis / Nimeni nu mi-a ridicat vălul / Gîndiţi-vă doar la oazele mele"*.

O altă sursă a misterului înglobează tendinţa spre exotic, proprie aceluiaşi curent romantic. De la *Graziella* lui Lamartine, la *Colomba* şi *Carmen* de Merimée, călătorul, alias naratorul, cunoaşte ţinutul prin intermediul femeii, diferită de el nu numai biologic ci şi prin trăsături etnice şi de tradiţie şi civilizaţie naţională.

Aceste două traiectorii de penetraţie în structura misterioasă a eternului feminin se observă şi la personajele din literatura realistă, în romanele lui George Sand, Zola, Balzac şi Stendhal. Lelia din romanul cu acelaşi nume devine corespondentul feminin al eroului romantic, măcinat de îndoieli, de boala secolului. Mai frecvent însă, personajul masculin proiectează asupra eroinei nesiguranţa şi aspiraţiile lui odată cu dezamăgirile vieţii În studiul său despre Zola, Bertrand Chantal Jennings remarca acest fenomen. „Loc de fixare a tuturor proiecţiilor inconştientului masculin, al obsesiilor, angoaselor, ruşinilor sale, ca şi al năzuinţelor sale profunde, personajul feminin se face instrumental docil al tentativei de reconciliere armonioasă a diverselor ten-

Scanned with OKEN Scanner

dinţe ale eului viril."[1] În măsura în care eroul vrea să se lămurească cu sine şi pe sine, el scormoneşte, tălmăceşte şi răstălmăceşte gesturile şi reacţiile partenerei, fiinţă-oglindă sau refugiu, care mereu se derobează prin viaţă proprie şi alteritate. Valéry o va interpela astfel: *„Armonioasă eu cu diferenţă de un vis / Femeie mlădioasă şi fermă cu tăcerile urmate / De acte pure / Misterioasă eu..."*

Cu cît personajul feminin devine mai complex, mai detailat, mai sensibil, cu atît misterul ce-i învăluie personalitatea creşte, provocînd o dulce tortură eroului şi romancierului. Inaccesibilitatea femeii dispare treptat, dar idealitatea niciodată, deoarece face parte din strădania de cucerire şi de împlinire a personajului masculin. Richard Bolster constata această situaţie la femeile din opera lui Balzac şi Stendhal: „Femeia, aşa cum o văd Balzac şi Stendhal, este «celălalt». În ea subsistă regiuni necunoscute; e o fiinţă misterioasă, aureolată de straniu, parcă venerată de romancieri, care, în ciuda numeroaselor elemente de adevăr social, psihologic şi chiar fiziologic din care au făcut un crez atît de original în crearea personajelor feminine, nu exclud niciodată din operele lor o anume tendinţă de idealizare"[2]. Ibrăileanu, scoţînd în evidenţă subtilitatea cu care Turgheniev sesizează eternul feminin, caută o explicaţie a misterului propriu personalităţii femeii: „Turgheniev ştia, simţea perfect — scrie criticul — că ceea ce e captivant într-o femeie este misterul şi că o femeie de rasă ştie să-şi ascundă jocul. Prin rolul ei biologic care-i dictează (ca în toată seria animală) rezerva şi paza, ca şi prin situaţia ei de sex secundar, de supusă de-a lungul evoluţiei sociale, femeia a trebuit să-şi ascundă mişcările sufleteşti în faţa bărbatului. Această însuşire de «sfinx» legată de însuşirea ei de femelă şi de femeie este un însemnat „caracter sexual secundar». Toate femeile ştiu să tacă ori să ascundă. Şi o femeie cu cît e mai femeie, cu atît posedă mai mult acest caracter şi deci cu atît e mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea cu cît e mai femeie[3].

---

[1] Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.*, p. 9.

[2] Richard Bolster, *Stendhal; Balzac et le féminisme romantique*, Minard, Paris, 1970, p. 216.

[3] G. Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză*, ed. cit. p. 230.

Scanned with OKEN Scanner

Misterul feminin inefabil, aproape nelipsit în romanul interbelic, are multiple fațete. O parte din ele au o determinantă biologică. O ipostază a misterului feminin o constituie fecioria, neprihănirea. Simone de Beauvoir observa pe drept că „virginitatea este unul din secretele pe care bărbații... îl găsesc din cele mai tulburătoare (...) Fata nu-i nici copilă, nici adultă; feminitatea ei timidă nu inspiră teamă, ci o neliniște temperată. Se înțelege că e una din figurile privilegiate ale misterului feminin" [1] S. Kierkegaard în *In vino veritas* dă o explicație glumeață atracției exercitate de virginitate: „Prin femeie idealitatea intră în viață și fără ea ce ar fi omul? Mulți bărbați au devenit genii grație unei fete, dar nici unul n-a devenit geniu grație fetei cu care s-a căsătorit". Misterul care înconjoară neprihănirea provine din misterul sacral. Virgina e Eva dinainte de păcatul originar, e vestala care veghează templul. Pînă într-atît se evidențiază valoarea ei în *Noul Testament*, încît ajunge paradox biologic, Sfînta Fecioară devenind mamă fără a-și pierde neprihănirea. Ideea de a asocia noțiunea de puritate biologică cu cea morală stă la temelia acestui mister. În mitologie ea funcționează la fel și în privința femeii și a bărbatului. Numai Parsifal, cel neîntinat, poate ajunge la Sfîntul Graal. În literatura modernă, virginitatea conferă mai mult personajului feminin mister și atractivitate, dînd iubitului sau soțului asigurarea că e primul și unicul proprietar al obiectului viselor sale și speranța de a-l stăpîni singur pînă la urmă. Trezirea din somnul provocat de o vrajă rea, marchează în basme pentru fecioară, pragul de renaștere prin iubire și pasajul de la adolescență la maturitate. Eminescu metaforizează sugestiv misterul neprihănirii și spulberarea sa odată cu împlinirea dragostei: *„Iar de sus pînă-n podele un paianjăn prins de vrajă / A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă; / Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,/ / Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe. / După pînza de paianjăn doarme fata de-mpărat;/Înecată de lumină e întinsă în crivat./Al ei chip se zugrăvește plin și alb: cu ochiu-l măsuri / Prin ușoară -nvinețire a subțirilor mătăsuri; / Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată/ / Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată./ (...) Iar*

[1] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, ed. cit., vol. I, p. 271-272.

Scanned with OKEN Scanner

voinicul s-apropie și cu mîna sa el rumpe / Pînza cea acoperită de un colb de pietre scumpe." Pierzîndu-și neprihănirea, eroina eminesciană nu-și pierde nimic din farmecul feminității. Romanul familial însă descoperă trecerea de la ideal la terestru, la prozaic, a fetei preschimbată în femeie. Iată cum o vede Tolstoi pe Natașa Rostova în finele ciclului *Război și pace*: „Natașa se măritase la începutul primăverii lui 1813 și pînă în 1820 avusese timpul să nască trei fete și un băiat pe care dorise mult să-l aibă și pe care-l alăpta acum chiar ea. Se împlinise mult la trup și se lățise, așa încît ar fi fost greu să recunoști în această mamă trupeșă pe Natașa cea firavă și mlădioasă de odinioară. Trăsăturile feței i se precizaseră și avea acum un aer de blîndețe, liniște și seninătate. Pe față nu i se mai aprindea, ca altădată, focul însuflețirii care era farmecul ei pe atunci. Acum, de cele mai multe ori, îi vedeai fața doar și trupul, dar din suflet nu i se mai vedea nimic. Tot ce se vedea era femeia voinică, frumoasă și fecundă." Proust analizează în *La prisonnière* trecerea pragului fată—femeie ca o clarificare a trăsăturilor pînă atunci nedeslușite și ca atare mai aproape de acea imprecizie care permite zborul închipuirii și provoacă emoția nu judecata rece: „Nu spun că nu va veni o zi cînd chiar acestor luminoase fete le vom atribui caractere foarte certe, dar asta înseamnă că au încetat să ne intereseze, că intrarea lor nu va mai fi pentru inima noastră apariția pe care o aștepta altfel și care o lasă, de fiecare dată, tulburată de incarnații noi. Imobilitatea lor va veni din nepăsarea noastră ce le va preda judecății spiritului".

Transformarea Natașei, relatată obiectiv în *Război și pace*, trezește o ușoară dezamăgire numai în cititor, naratorul continuîndu-și prețuirea față de personaj. În *Enigma Otiliei*, vocea auctorială, prin intermediul eroului maturizat, confruntă imaginea iubitei din tinerețe cu o fotografie mai recentă a acesteia pe care i-o arată Pascalopol — întîlnit întîmplător în cursul unei călătorii cu trenul — și își exprimă starea de mîhnire uimită: „După cîteva vorbe banale, moșierul scoase din buzunar o fotografie care înfățișa o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută, și un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Bu-

Scanned with OKEN Scanner

enos Aires. — Nu știi cine e? întrebă Pascalopol pe nedumeritul Felix. Otilia! Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul". Reluînd comparația cu o fotografie păstrată cu nostalgie din timpul adolescenței, Felix trage o concluzie ce ni se pare semnificativă: „Felix se închise în biroul lui și scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire! Unde era Otilia de altădată? Nu numai Otilia era o enigmă, ci și destinul însuși". În Otilia, Călinescu închipuie pe adolescenta clasică cu care prozatorul la tinerețe are afinități spirituale: „... în planul poematic, declară el, Otilia este «eroina mea lirică», proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină (...) Eroina, insistă el, este tipizarea mea fundamentală în ipostaza feminină. Otilia este oglinda mea de argint" [1].

Misterului vîrstei, alcătuit din timidități și bravade, din altruisme și nebunii, i se adaugă postura narcisistă a personajului masculin sau naratorului, făcînd ca enigma feminității să cuprindă un transfer al tribulațiilor și căutărilor bărbatului. Al. Săndulescu menționa că între Vera din *Cartea nunții* — adolescenta văzută ca mireasa perfectă — și Otilia, al cărei destin nu-i fixat atît de lesne, există o diferență între mister și etern feminin: „Dacă în Vera, G. Călinescu a descifrat poezia feminității suave, florale, a ingenuității angelice, în Otilia din *Enigma Otiliei* el a văzut poezia misterului feminin, amestec de candoare și rafinament, de copilărie și maturitate, de capricii și devotament, de umbră și lumină, de intelígibil și enigmă" [2]. Relația între Felix și Otilia, între o fată de vîrsta măritișului și un băiat mai tînăr,

---

[1] G. Călinescu, *Esența realismului*, în *Contemporanul*, București, 29 ianuarie 1960, nr. 5, reprodus din: G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București, Editura Minerva, 1979, p. 794.

[2] Al. Săndulescu, *Fîntîni arteziene*, în *Gazeta literară*, an. XIII, 17 martie 1966, nr. 11, reprodus după G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, ed. cit, p. 591.

Scanned with OKEN Scanner

are puțini sorți de dăinuire. Călinescu deconspiră plecarea misterioasă a eroinei, arătînd că ea era un firesc rezultat al situației dintre cei doi: „Trecînd la ceilalți eroi, la Felix și la Pascalopol, atrag de la început atenția că purtarea Otiliei, pentru cititor, nu-i în anume privințe atît de impenetrabilă. Felix e un minor, căsătoria ei cu el ar pune-o în situația de a avea un soț aproximativ egal în vîrstă. Însă vocația ei merge instinctiv către bărbatul puternic și ocrotitor, găsit într-o expresie insuficientă și exagerat paternă în moșierul Pascalopol. Otilia presimte că la 30 de ani va fi mult mai vîrstnică temperamental decît Felix, a cărui bărbăție veritabilă va începe abia atunci" [1]. De fapt, mai curînd Felix se arată cel înțelept, refuzînd împlinirea erotică și trezind-o pe Otilia la realitate, făcînd-o să înțeleagă că pentru el mai presus de orice e cariera personală. Sentimentul Otiliei pentru Felix se însoțește de dorința de a fi admirată de un îndrăgostit naiv și pur, cu care poate stabili raporturi de intimitate camaraderească, colorată de jocurile cochetăriei. Ceilalți bărbați, cu trecut, o înconjoară cu afecțiune amuzată, indulgentă, dar tratînd-o de la înălțimea adultului față de făptura juvenilă, lipsită de experiență, dacă ne referim la simțămintele mai amestecate ale lui Pascalopol, dar și la cele ale unchiului Costache. Așa cum constata Șerban Cioculescu: „Sentimentul ei de camaraderie afectuoasa pentru Felix e însă generic tuturor reteior iubite de tineri de aceeași vîrstă" [2]. Camaraderie punctată de cochetărie și de purtări de mic tiran, pe care le regăsim și în amintirile doamnei T. despre prietenia ei din adolescență cu D. și în relația între Gelu și Elisabeta Donciu din *Orașul cu salcîmi*. Prozatorii surprind adevărul psihologic al unei astfel de amiciții unde fata e protectoare, măgulită de dorințele

[1] G. Călinescu, *Esența realismului*, op. cit., reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, ed. cit., p. 576.

[2] Șerban Cioculescu, *G. Călinescu, Enigma Otiliei*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an V, aug. 1938, nr 8, reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, ed. cit., p. 578.

Scanned with OKEN Scanner

nemărturisite și devotamentul băiatului. Sebastian le nota astfel: „Vorbeau încet, cu pauze lungi, el animat și neliniștit, ea calmă și gînditoare, el lăsat cu totul în voia discuției, ea pe jumătate dincolo de cuvinte, deasupra lor, privighindu-le cu oarecare ironie. Gelu era un copil și ea i-o spunea. Astfel, cu această rezervă la douăzeci și unu de ani, își permitea să aibă un prieten de șaptesprezece. Îl ducea cu ea printre amicele și curtezanii ei, îi vorbea despre cărțile pe care le citea, îi cînta lucrurile care îi plăceau, îi cerea părerea despre oameni și despre întîmplări și cînd cineva, mirat de această tovărășie, o întreba cine era băiatul blond care o însoțea ca un paj în haine de liceu, ea răspundea cu aerul cel mai firesc din lume, conștientă totuși de cochetăria răspunsului. «E prietenul meu Gelu». Jocul nu era totdeauna lipsit de primejdie. Băiatul trăia în intimitatea ei, aproape de ea, îi primea mîngîierile neatente, îi prindea mișcările ascunse, o tresărire a pupilei, o înclinare a gîtului, un foșnet al rochiei. Simțea Elisabeta cum privirea lui cobora arzătoare pe umeri, cum o învăluia, cum o căuta în cele din urmă detalii, senzuală, neliniștită? Uneori îi surprindea această uitătură curioasă, pasionată și îl întreba nedumerită: «De ce te uiți așa Gelule?» El nu răspundea sau întorcea vorba. Și ea, gîndindu-se la tot ce o desparte de acest copil, rîdea de momentana ei îngrijorare și îl lăsa protectoare să-i sărute mîna."

Într-o formă mai instinctuală, lipsită de comuniuni intelectuale și spirituale, o relație adolescentină de același tip se instalează între Rodica și Puiu în *La Medeleni*. Dar intenția lui Ionel Teodoreanu fiind de a satiriza cochetăria tinerei de categorie umană inferioară, cochetărie nerafinată care se exercită fără diferență asupra tuturor masculilor întîlniți în cale, autorul depoetizează complet această relație. Pînă și junele „paj" își disprețuiește prințesa, comparînd-o cu Olguța — idolatrizată platonic — și cu Monica, prietenă alinătoare și maternă.

Impresia de inferiorizare a fetei devenită femeie reiese în romanul lui Sebastian închinat adolescenței, pe parcursul unui spațiu analitic amplu, în capitolul *Elisabeta îngrășată*. Prin prisma lui Gelu se urmărește prozaizarea și aplatizarea trăsăturilor învăluite în misterul feminității pe care le poseda cu trei ani înainte eroina: „Întîi, văzînd-o pe Elisabeta, nu

Scanned with OKEN Scanner

băgă de seamă cît era de schimbată. I se părea abia mai gravă decît altădată. Pe urmă, abia după o jumătate oră de convorbire, Gelu își dădu seama că gravitatea Elisabetei nu era ca altădată semnul unei rezerve, pe care i-o cunoscuse, ci de-a dreptul o oboseală de gospodină". Aspectul fizic, preocupările mărunte, porecla ridicolă pe care i-o dă soțul, totul îl îndepărtează și-l scîrbește pe Gelu, înglobînd prezența femeii în confortul unei burghezii a cărei mediocritate plină de ifose îl indignează. E adevărat că în *Orașul cu salcîmi*, devenirea Elisabetei contrastează la început cu a Adrianei, personajul principal feminin, curajos, liber, nesupus prejudecăților sociale. Și totuși, după inițierea erotică, tensiunea pasională între Gelu și Adriana scade. Ideea căsniciei e repudiată, căci ar întina iubirea, transformînd-o pe „fetița ingenuă" în nevastă: „Gelu n-ar fi consimțit să facă din fetița aceea ingenuă o a doua Elisabeta Donciu, pierdută într-o căsnicie nici mai bună, nici mai rea decît toate căsniciile. La sfîrșitul iubirii lor stăteau, ca o văpaie de aur și cărbune, ultimele nopți din strada Cerbului și pe cenușa unor asemenea amintiri el știa bine că nu se clădesc niciodată căsnicii, ci doar legende uneori." Iar Adriana, care la începutul adolescenței fusese îndrăgostită de vărul ei, într-o manieră romantică — după cum subliniază ironic titlul capitolului III, *Paul et Virginie*, reproducînd pe cel al romanului lui Bernardin de Saint Pierre — se întoarce la primul ei amor, dezabuzată, știind că Paul, care trecuse printr-o căsnicie nefericită, nu-i va cere socoteală în ce privește trecutul.

Demitizatoare ale misterului fecioriei, dar la antipod una față de cealaltă, se dovedesc viziunea instinctuală, animalică din *Domnișoara din strada Neptun* de Felix Aderca și cea rece, calculată, a Cocăi-Aimée din opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Văzînd-o pe Rița din proza lui Aderca „Flăcăul băgă de seamă ce mare se făcuse sora Nuței și că, în curînd, avea să iasă la poartă, să ametească și ea cu mirosu-i puternic de virgină haita flăcăilor celor noi din mahalaua dudulenilor". În *Drumul ascuns* Coca-Aimée „La virginitate se gîndea ca la un ermetism necesar frumuseții, pe care ar fi preferat să-l păstreze pentru a-l valorifica în mariaj; de aceea, dintre toate probele, cea care ar fi displăcut mai mult lui Aimée era macularea".

Scanned with OKEN Scanner

Uneori misterul neprihănirii rezultă pentru bărbat dintr-o îndelungată observare a personajului feminin care, cu fiecare etapă de vîrstă, i se reliefează altfel. În *Adela*, Codrescu este ispitit de farmecul eroinei, înfățișat în straturi suprapuse de etern feminin : primul e al fetiței cunoscută pe vremea cînd el era student. Ea îi inspiră o afecțiune paternă cu nuanțe erotice. De astă dată nu eroina e orfană, ci tînărul care, în căutarea căldurii familiale, în loc să-și invente părinții precum tipul de „copil găsit", își închipuie posibilii succesori. Din amintirile lui Codrescu despre această primă fază merită notate atracția și jocul. Fetița îl cucerește de la bun început : „Ea îmi întorsese capul". Eroul își explică sentimentul, obiectivîndu-se și distanțîndu-se contemplativ de el, cum face în întreg romanul : „Pentru că orice om, din cauza unui instinct atavic, are tandrețe pentru puii de om". Fetița este „o jucărie vie și plină de surprize". Ceea ce-i sporește tandrețea față de ea este neprevăzutul în comportarea copilului. A doua fază o constituie interesul pentru fecioara admirativă pe care o tratează pygmalionic, avînd grijă de ea ca un frate mai mare. Jocul păstrează un loc principal în timpul întrevederilor (cățăratul prin copaci, culesul fructelor — des întîlnit și la adolescentele lui Ionel Teodoreanu — lansarea zmeelor etc.). Adela ca o adolescentă tipică se poartă cînd copilărește, cînd cu deosebită intuiție feminină. Naratorul notează această dualitate atît în fizionomie, cît și în diversele reacții ale fetei. Ea încearcă să provoace declarația de dragoste, procedînd la fel ca Daria Mazu din romanul lui Sadoveanu, prin fraze care cer o negare din partea bărbatului : „Ce importanță am eu pentru mata!" A treia fază o reprezintă reîntîlnirea cu Adela, femeie trecută de o primă experiență amoroasă. Imaginile trecutului se conjugă cu ale prezentului, stîrnind închipuirea lui Codrescu, fără însă a se închega pentru a provoca trăinicia sentimentului. Prin aproximativ aceleași faze trec și simțămintele lui Vania din *La Medeleni*, la care observăm o succesiune de stări afective similare față de Olguța adolescentă, care îi susține cu vervă și candoare opiniile politice, și căreia îi orientează gustul spre marile valori ale muzicii și literaturii și Olguța la tinerețe. Ca și Codrescu, în ciuda diferenței de vîrstă, Vania e pe punctul de a-și uni viața cu Olguța, dar pînă la urmă găsește și el un pretext livresc pentru

Scanned with OKEN Scanner

a fugi de lanțurile căsniciei. Profesorul și contestatarul, solitari și dornici de căldură umană, își idealizează sentimentul de dragoste și și-l consumă în imaginație fără a putea renunța la habitudinile celibatului.

S-a discutat mult despre complexul oedipian în refuzul lui Codrescu de a finaliza iubirea pentru Adela. Pornind de la fotografia mamei eroului, moartă la vîrsta tinereții, și de la diversele înțelesuri pe care această fotografie le dobîndește în ochii naratorului, s-au interpretat reacțiile lui Codrescu în compania Adelei. „În copilărie, confesează eroul, fata cu părul castaniu îmi era mamă, la 20 de ani soră. Astăzi, o simt fiică". Seria imaginilor pare a se repeta inversată în privința Adelei. Paul Georgescu scria în *Polivalența necesară*: „Suferința orfanului lipsit de dragoste maternă elaborează deci imaginea unică a frumosului feminin, imagine ce devine selectivă, dar conține și un tabu definitiv". Nicolae Balotă în *De la Ion la Ioanide* reia explicația psihanalitică. Emil Codrescu, atunci cînd refuză încununarea sentimentului pentru Adela este urmărit de obsesia pierderii mamei în copilărie. Desigur, trauma originară își are ponderea ei în atitudinea lui Codrescu. După Freud, tendința menționată însă nu iese din normalitate decît în cazuri limită. Ionel Teodoreanu atinge în treacăt în *Lorelei* o asemenea situație unde soțul se simte absolvit de atracția oedipiană, foarte stilizată, cînd, simbolic, oferă soției camera mamei, păstrată pînă atunci ca un sanctuar:

„— Luli, în camera asta a trăit, și a murit mama mea (...) ...Am păstrat-o așa cum era. Nimeni n-a trăit în ea. Ți-o dau ție. Numai tu poți...

Dăruise lui Luli secretul vieții lui: cel mai vechi, cel mai intim".

Holban nu se oprește asupra substratului erotic și psihologiei masculine, ci încearcă să sondeze, într-un comentariu generalizator din *O moarte care nu dovedește nimic*, trecerea în sufletul femeii de la iubirea pentru bărbat la cea maternă. Preocupat de problema cheie pentru Sandu ca și pentru eroul camilpetrescian, a certitudinii absolute, reprezentată de fidelitatea femeii, Holban vede în amorul dintre sexe factorul variabil (chiar dacă periodic repetabil), iar în dragostea de mamă constanța: „Între dragostea de mamă și dragostea de iubită este o prăpastie, nu numai ca

Scanned with OKEN Scanner

formă, dar și ca trăinicie. Obligațiile, la mamă, au săpat într-atît cămările sufletești și de atîta vreme, încît o trădare este rară. Iubita nu s-a dat decît din capriciu sentimental, convinsă de altfel de adevărul dragostei. Este mai fără minte și mai grăbită să se omoare decît o mamă. O spumă fierbinte în veșnică fierbere. Tinerețea, simțirile proaspete, curiozitatea o îmbie să încerce. Lanțurile cu care i-a plăcut la început să se lege i se par curînd prea dure și nu se mai simte datoare să le suporte. Își va găsi cu ușurință o scuză. Și va iubi iarăși cu aceeași patimă, tremur, nervi, pîndiri perverse, amenințări. Și, la o vreme, îmbrățișată prea strîns, își va nega dragostea dintîi. Pînă cînd se va deprinde și cu dragostea nouă, se va potoli, se va simți prea încrețită la față ca să mai placă; săturată oarecum, nici nu va mai ține așa de mult să placă; în fața copilului care crește mereu frumos și drept, se va transforma (transformare prodigioasă ale cărei momente scapă cercetărilor) și-și va aținti asupra lui privirea pentru prima dată constantă. De data aceasta nu va mai spune necontenit: «Te iubesc», dar dragostea cu mai puține nuanțe poate, va fi mai rezistentă."

De fapt, în romanul lui Ibrăileanu, Adela reprezintă pentru erou feminitatea în ce are esențial și misterios și nu vrea s-o vadă degradată în cotidian. Pasajul despre revederea cu mama Adelei pare revelator din acest punct de vedere: „Era atît de frumoasă cînd am cunoscut-o! (...) Adela semăna cu mama ei cum era atunci". Indecizia lui Codrescu ia adesea aspectul modestiei și timidității. Nicolae Manolescu nota: „Însă *realitatea* se opune, în interpretarea doctorului, nu doar *idealității*, ci și *imaginației*: realitate a amorului nu înseamnă numai scoborîre lui din cer pe pămînt, dar și «realizare», lipsire adică de infinita lui disponibilitate potențială." [1] Nici măcar nu se poate spune că amorul se consumă în imaginația naratorului. Deliciul stă tocmai în faptul neconsumării lui, frolării lui, lăsîndu-i deschise căile de desfășurare posibile și totodată impenetrabile. Micile detalii suplinesc marile elanuri și plasează totul într-o atmosferă de așteptare. O mărturie care poate fi interpretată tot ca o simplă ezitare a lui Codrescu conține

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

mai îndeaproape adevărul psihologic: „Între noi stau acuma izolante, purtarea mea incalificabilă și căsătoria ei neizbutită". Al doilea argument pare că se constituie ca un repros la primul. Dar atenție; raportul sintactic nu este concluziv ci copulativ. Codrescu nu s-a decis s-o ceară de nevastă pe Adela, purtare incalificabilă, deci atît de greu de înțeles încît există în ea germenele ireversibilității. Așadar, căsătoria ei nefericită nu poate să schimbe lucrurile. Codrescu preferă Adelei reale amintirea ei. Acea amintire care face ca în domnișoara invoaltă s-o caute pe copila nebunatecă, iar în femeie pe adolescenta-ucenică. Cu această preferință pentru amintire, care sporește iluzia și misterul, se și încheie romanul: „În acest moment începu trecutul". Bachelard încerca să definească gustul de miere al regretului pentru fericirea pierdută, senzație pe care o resimte atît de pregnant eroul *Adelei*: „Cînd o iubire și-a pierdut misterul, pierzîndu-și viitorul, cînd destinul închizînd brutal cartea, oprește lectura, recunoști în amintire, sub forma variațiilor regretului, tema atît de clară, atît de simplă, atît de generală a suferinței umane. La poarta mormîntului, Guyau mai spunea într-un vers filozofic: «Fericirea cea mai dulce e cea pe care o speri». Noi îi vom răspunde evocînd: «Fericirea cea mai pură, cea pe care-ai pierdut-o» [1].

Strîns legată de misterul fecioriei și înconjurată de o aură mistică este dăruirea, actul de împlinire al iubirii. Erotismul ține de vrajă și de magie. Realista Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*, înainte de a face dragoste, murmură un fel de incantație în fața focului. Descoperirea trupului dobîndește o tendință narcisistă pe care am menționat-o în mitul oglinzii îngemănat cu motivul zburătorului și ia forma uimirii și exploziei instinctuale tocmai pentru că inițierea fetei, pe o perioadă lungă de timp, nu s-a petrecut în cunoștință de cauză, pe temelia unei educații prealabile, care dealtfel și pînă astăzi este infinit mai puțin clară și mai supusă prejudecăților decît a bărbatului. Naivitatea fetei se consideră calitate inclusă în neprihănirea ei. Cerințele trupești sînt învăluite în mister și dragostea devine un teren al descoperirilor pe un continent

[1] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Ed. Gontier, 1973, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

necunoscut. Eminescu în *Călin* definea poetic momentul: „*Fiecine cum i-e vrerea, despre fete sama deie-şi — / Dar ea samăna celora îndrăgiţi de singuri ei-şi. / Şi Narcis văzîndu-şi faţa în oglinda sa, izvorul, / Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul. / Şi de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă, / Cînd cu ochii mari, sălbateci, se priveşte în oglindă, / Subţiindu-şi gura mică şi chemîndu-se pe nume, / Şi fiindu-şi şie dragă cum nu este nime-n lume, / Atunci el cu o privire nălucirea i-ar dăscoasă / Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă.*" Adriana din *Oraşul cu salcîmi* detailează senzaţiile: „Fusese la început o dezlănţuire care o copleşea, îi tăia orice legătură cu viaţa din afară, îi lua elementara conştiinţă că timpul trece. Se adîncea în pasiune ca în somn. Pe o margine a realităţii, ea trăia ceasuri nesigure, ce nu lăsau nici o amintire. Avea uneori senzaţia trupului ei vag, neformulată, aşa cum trebuie să-şi simtă carnea moale un melc. Încolo nu ştia nimic. Şi schimbarea regulată a luminii şi a întunericului avea atunci pentru ea un mister originar, de care, dacă ar fi putut, s-ar fi mirat. Trupul ei găsise noi mişcări, un anumit fel de a se îndoi, de a creşte, de a se arcui pe creştetul capului şi pe călcîie, de a cădea inert; era un animal care îşi găsise reflexele. Ani de-a rîndul îşi trăise viaţa toată în două-trei surîsuri, în două-trei încruntări: trebuise să exprime visurile, aşteptările şi patimile ei pe un obraz cît un pumn, cînd avea pentru asta un trup întreg, divers, necunoscut, ascunzător de mari strigăte. Se descoperea, în sfîrşit, trezită din adîncuri, şi toată gama ei de graţii, surîsuri şi palori, devenea săracă, artificială pe lîngă răsucirile ei trupeşti." Şi aici mirajul focului face parte din ambianţa amoroasă: „... se apropia goală de sobă, să rămînă acolo pe un scaun scund în faţa flăcărilor şi să le privească. Pe braţele ei reflexe de văpaie se jucau între violet şi roşu". Exaltarea instinctelor se împleteşte îndeobşte cu senzaţia descătuşării de constrîngeri exterioare sau lăuntrice. Metafora felinelor care amintesc de viaţa liberă în sălbăticie apare la mai mulţi prozatori ca o expresie a transformării bruşte a personajelor în aceste clipe: Adrianei „i se părea că marele miracol pe care îl trăise în acele zile, singura descoperire pe care o făcuse era că oamenii pot fi goi, că pot avea o frumuseţe de animal, că se pot căuta cu o pasiune de fiară

Scanned with OKEN Scanner

albă." Sabina și Will din *Ochii Maicii Domnului*, ființe blînde, înțelepte și echilibrate, devin înainte de acuplare „ca două pantere sculate în picioare și îmbrățișate față în față ca într-un blazon". Dansul care precede, precum la vietățile pădurii, actul amoros, este descris drept o transformare ce ține de miracol: „Făptura lor înaltă se împleti cu spasmul lent marcat la pupitru și amîndoi nu mai erau ce fuseseră pînă atunci". Camil Petrescu asociază jocului dragostei reacțiile violente ale femeii pătimașe în chip de garanție a acelei spontaneități și autenticități ce-i atestă adevărata umanitate răsfrîntă în sexualitate. Iată cum se desfășoară o scenă din perioada convietuirii fericite a lui Ștefan Gheorghidiu cu Ela în *Ultima noapte...*: „— Așa va să zică glumești pe socoteala mea? și își înșfăcă mînuțele în părul meu. O prindeam de braț ca să nu tragă prea tare, se zbuciuma să scape și cînd luneca jos pe covor, rochia ridicată în cădere lăsa să se vadă cele două coapse albe tari, care mă înfiorau între paralelele jartierelor de mătase. Nu se lăsa cu una cu două și lupta reîncepea, căci punea uneori în acest chef de pedeapsă o înverșunare de panteră tînără care se joacă" Tipul reprezentativ al feminității se precizează în roman cu același caracter ca în ciclul *Un luminiș pentru Kicsikem*: *„În picioare / în mijlocul patului / Ai aruncat pe rînd jos pe covor / toate de pe tine / (...) Mi-arunci în față, nebunatecă, / Perina / Și cauți scăpare sub cuvertura albă" (Nimfa).* Pompiliu Constantinescu scria că Ela „risipește parfumul ciudat al grației și senzualității feminine, surprinse cu ochi nuanțat. În ciclul de versuri *Un luminiș pentru Kicsikem*, Dl. Camil Petrescu a poetizat această intuiție de feminitate, adîncă și în sufletul eroinei din primul tom al romanului său."[1]

În ambele cazuri, al retragerii bărbatului de teama legalizării iubirii sau al consumării actului amoros, misterul feminității își are rădăcini în mentalitatea și imaginația masculină. Taina Adelei, a Dianei din ciclul romanesc al lui E. Lovinescu, a Otiliei, în ultimă instanță chiar a Adrianei din *Orașul cu salcîmi*, e în mare parte o proiecție a rezervei,

[1] Pompiliu Constantinescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, *Vremea*, an III, nr. 150, 30 noiembrie 1930, republicată în *Critice*, 1935. *Scrieri alese*, București, ESPLA, 1965, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

a temerilor, a inconstanței și instabilității bărbatului, care se consideră ori prea tînăr, ori prea vîrstnic, să înfrunte rutina și proza căsniciei. De asemenea, în clipa posesiei femeii iubite intră mai mult decît misterioasa amalgamare sexuală, orgoliul cuceritorului față de cucerită, al proprietarului față de obiectul dobîndit, orgoliu nu lipsit de uimirea răsturnării situației: de la îndrăgostitul implorator — la stăpînul absolut. Într-atît de înrădăcinată este această idee de asediere a femeii de către bărbat, încît, cînd Maitreyi din romanul lui Mircea Eliade vine, fără o presiune insistentă, în camera lui Allan pentru a i se da, după ce își declaraseră reciproc amorul, un fapt atît de firesc îi pare eroului mai presus de orice închipuire. Un cîntecel păstoresc francez, intitulat sugestiv *A doua zi*, surprindea bine, în registru comic, traiectoria inversării rolurilor amoroase: *„Phylis mai mult avară decît iubitoare / Necîștigînd nimic în a se împotrivi / Îi ceru lui Silvian într-o zi / Pentr-un sărut treizeci de mioare / A doua zi tîrgu-ntre ei / Fu prost pentru ciobăniță. / Se hotărî să-i dea guriță / La prețul de numai doi miei. / A doua zi, deloc semeață / Mărturisi a ei amoare / Dîndu-i dis de dimineață / Treizeci de oi pe-o sărutare/ Iar în ziua următoare / Dorind să-i fie tot mai dragă / Pe-o singură sărutare / Îi dădu o turmă-ntreagă. / A doua zi Phylis iubind sălbatic / Vru să-i dea miei și oi berechet / Pentru un sărut pe care Silvian ușuratic / Îl dădu degeaba lui Lisette"*. După consumarea actului amoros, femeia își pierde în ochii bărbatului inaccesibilitatea, dar această revelație e atît de bruscă, încît se înscrie în sfera enigmei. Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* se simte înduioșat că doamna T., pînă atunci atît de sigură pe sine, devine o fetiță speriată în clipa dinaintea dragostei; Nelu din *Crăciunul de la Silivestri* nu o mai recunoaște în Anișoara, întinsă pe covor, pe autoritara domnișoară Nemțeanu. Rareori, poate doar în *Patul lui Procust*, misterul femeii mai subzistă după contractarea legăturii sau căsătoriei în altceva decît în tortura geloziei. Enigma devine cea a adevărului și minciunii cu efecte de anchetă polițistă și în *Ultima noapte...* și în *Accidentul* și în *Fata din Zlataust*. În *Ultima noapte...* purtarea schimbată a femeii care provoacă zbuciumul eroului are o cauză precisă. În *Accidentul*, mai puțin, deoarece simplul arivism profesional al lui Ann nu justifică atitudinea

Scanned with OKEN Scanner

ei față de Paul. Dar nu trebuie să uităm că și căsătoria lui Gheorghidiu, ca și aventura naratorului cu pictorița Ann, pleacă de la dragostea femeii pentru bărbatul care se lasă antrenat cu destulă dificultate. Apoi rolurile se inversează. Sebastian analizează cum odată cu această inversare, ceea ce altădată părea limpede și firesc se învăluie de mister. Gestul sau cuvîntul devin aluzie perfidă, capcană primejdioasă: „Răspunsurile ei erau de obicei vagi. «Nu știu cine e. Vine pe la expoziții.» Paul vedea totdeauna dincolo de această impreciziune mari enigme de dezlegat. Mai dureroase însă erau răspunsurile ei precise, spuse cu indiferență. «L-am cunoscut acum trei ani, în tren spre Budapesta».“ Răspunsurile evazive sînt suspecte, cele clare și mai deranjante, iar groaza eroului, ca și a lui Ștefan Gheorghidiu, este ca actul ce părea unic, inventat doar pentru personajul narator, să fie destinat altuia: „Își amintea cu cîtă ușurință îi cedase lui pe vremuri — și îl scandaliza în amintire. Ar fi vrut să-i fi rezistat mai mult atunci pentru ca acum să poată crede că pentru ea a se culca sau nu cu un bărbat nu era deloc un lucru fără importanță“.

Gelosul crede, uneori, chiar împotriva evidenței, în necinstea funciară a iubitei. Gabriel din *Fata din Zlataust*, cerînd lămuriri unui inspector școlar, află de anonimele care, pe cînd era în liceu, îi stricaseră Deliei reputația și o insultă, deși știe că el a fost primul ei amant, prin urmare la acea epocă, anterioară legăturii lor, fata nu trăise cu altcineva. Sinceritatea totală a femeii, pretinsă de bărbat, nu-i niciodată răsplătită cu reciprocitate și duce adeș la plictisul partenerului. Așa cum susține Beaumarchais în *Nunta lui Figaro*, el a cucerit-o, ea e datoare să găsească căile de a-l reține nu să-i stea mereu la dispoziție. În *Climate*, André Maurois întreprinde analiza diverselor fațete ale enigmaticului feminin. Odile, femeie înconjurată de mister, îl farmecă pe Philippe eroul romanului. Dar neputîndu-i suporta suspiciunile pentru orice fleac ce nu i-l încredințează, îl înșeală în cele din urmă cu adevărat. Al doilea soț al ei disecă la rece rotițele personalității voit secretoase a nevestei și, odată sfîșiat vălul unor mistere puerile, dar resimțite ca necesare, femeia se simte golită de substanță și se sinucide. Philippe, recăsătorit cu Isabelle, are parte de o soție în care citește ca într-o carte deschisă, ba mai mult, el e

Scanned with OKEN Scanner

supus investigațiilor fiecărui gest și se simte hărțuit și agasat. Holban sondează la Sandu mișcările sufletești de la orgoliu la plictis în domeniul iubirii și în *O moarte care nu dovedește nimic* și în *Ioana*.

În primul roman, personajul său masculin declarîndu-și incapacitatea de a emite o opinie generală asupra misterului feminității, cînd fiecare femeie are resorturile ei, mărturisește că acesta depinde în mare măsură de contradicția între dorința de surpriză și cea de constanță din mentalitatea bărbatului : „Dar capriciile deconcertează și pricinuiesc surprize. Și noi nu sîntem avizi decît de acele surprize. Atîta mișcare e în jocul lor nestatornic, încît bănuim în orice femeie nouă o excepție. În fața lacrimilor ei grozave ne înduioșăm și credem, noi, cei care nu putem plînge decît anevoie. Iar mai tîrziu, deziluziile ne încovoaie. Cît timp, cum ? Nu știm nimic. Aștept să văd. Căci eu însumi mă surprind zilnic sub forme care mă miră". Drama geloziei se naște nu din minciuna și disimularea femeii, ci tocmai din mărturisirile ei în romanul *Ioana* trădarea Ioanei devine misterioasă, în ciuda tuturor detaliilor furnizate de eroină, pentru că a putut avea loc, spulberînd personajului ideea iubirii și certitudini absolute. În ce privește pe Irina, nevoia certitudinii nu izvorăște nici măcar din iubire sau din potrivire fizică. Relația dintre cei doi se bizuie pe îndrăgostirea fetei ca și în *Ultima noapte...*, dar, spre deosebire de Gheorghidiu, Sandu nu se atașază niciodată complet de Irina. În același timp nu se poate decide s-o piardă.

Un factor care sporește, ba uneori instituie chiar, misterul e absența, aburind ca și amintirea, persoana reală care capătă alte contururi decît cele cunoscute. Sandu resimte lipsa scrisorilor Irinei și îl macină neliniștea că fata s-ar fi putut schimba în lipsa lui. Ajunge chiar, gîndindu-se la ea, să facă o apropiere între om și sfinx, și conchide „Un om e tot așa de misterios ca sfinxul, unul pentru că tace, celălalt pentru că vorbește". Totuși, eroul din *O moarte care nu dovedește nimic* se ferește să-și vadă confirmate temerile, că femeia, de care pînă atunci se credea iubit pînă la disperare, s-a putut mărita sau că s-a sinucis. El preferă misterul ce-i nutrește imaginația : „Sau poate pentru că mă complac în disperarea mea și pentru că, pornind de la cîteva date reale, am întemeiat, sub pretenția adevărului, o atmosferă

Scanned with OKEN Scanner

care nu corespunde realității? Și am perversitatea de a mă hrăni din această bolnăvicioasă hrană după cum muștele se delectează pe hoituri? Sau poate, neștiind încă adevărul, vreau să mai prelungesc în închipuirea mea măcar, legătura cu Irina? Dar toate aceste sînt presupuneri, și n-aș vrea, din pricina aranjării lor una după alta, să cadă greutatea pe vreuna din ele, pe ultima, de pildă, cum e obiceiul. Eu nu voi ști niciodată de ce nu m-am dus azi la întîlnire ca să aflu adevărul."

Depărtarea spațială care provoacă sau adîncește zbuciumul eroului în romanele lui Holban, în *Accidentul* sau în *Ultima noapte...*, are paralelisme cu distanța socială ce-i separă pe parteneri. Faptul că Ladima nu are acces în mediul frecventat de Emilia, conferă mister pînă și acestei femei care tuturor celorlalți le pare lipsită de caracter enigmatic. Fred notează: „Toate datele îi scăpau... Ea care era totul pentru el, pleca gătită și venea din oraș cum ar fi mers într-o cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spunînd ce vrea și cît vrea să spuie... El era nevoit să creadă și imaginația lui necontrazisă de nici un incident al realității, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Și mai ales, o Emilie plină de mister".

Dacă Ladima e torturat de acest mister pe care din pricina sărăciei nu-l poate elucida, pentru Mihai Aspru din *Donna Alba*, ca și pentru Julien Sorel din *Roșu și Negru*, misterul femeii din lumea bună e o incitare spre parvenire, o provocare la lupta conchistadorică de a trece barierele sociale. De la început, cînd o vede pentru prima oară pe Donna Alba, ca licean, Mihai Aspru se vrea în postură de mușchetar pentru a se pune în serviciul reginei, citind o umbră de taină în ochii ei.

La doi prozatori așa de diferiți ca Holban și Gib Mihăescu, farmecul feminității stă sub semnul livrescului. Holban înregistrează dezamăgirea eroului său că femeia nu este la înălțimea figurilor feminine din dramaturgia raciniană.

La Holban, livrescul e antinomic realității prin mai marea lui claritate, generatoare de certitudini, și prin posibilitatea unor interpretări pe care viața nu le poate dezminți. Prozatorul subliniază că existența contravine de cele mai multe ori imaginației și logicii pe care o satisfac eroinele lite-

Scanned with OKEN Scanner

rare. De fapt, în romanele sale acest punct de vedere e contrazis de personaje feminine care, egale cu ele însele, acționează foarte previzibil. Incoerențele ce li le atribuie eroul, interpretîndu-le gesturile conform cu natura lui, îi aparțin. G. Călinescu remarca despre romanul *Ioana*: „Latura cea mai curioasă (și foarte interesantă totuși) a acestei cărți e incomprehensibilitatea eroului față de sufletul femeii pe care o scrutează cu atîta atenție. Dacă autorul ar prezenta numai faptele goale, atunci fiecare ar trăi în virtutea lor și cititorul ar fi îndreptățit să spună: «Iată un bărbat și iată o femeie». Dar autorul comentează, se silește să înțeleagă fiecare fapt, însă interpretarea sa e uimitor de strîmbă și a trebuit un mare dar de a transporta viața în paginile unei cărți pentru ca eroul să apară altfel de ceea ce vrea, iar femeia să poată striga cititorului, printre rînduri, dreptatea sa oprimată"[1] Misterul eroinelor lui Holban persistă în pofida disecării lor deoarece, neîncrederea pe care o trezesc naratorului (fie în forța lor intelectuală, fie în tăria de caracter) anulează capacitatea de a ajunge la adevăr oricît de detailat e sondajul — bineînțeles la adevărul psihologic nu faptic. Romancierul însuși intuiește acest lucru, constatînd că învăluirea programatică în mister și analitismul pînă la amănunt, lumina prea crudă duc la un rezultat similar. „Sînt în romane, scrie el în *O moarte care nu dovedește nimic*, anumite ființe insensibile din pricina unui mister voit, aruncat asupra lor de autor, a unor detalii neexplicate, a unor evenimente neașteptate, a unor vorbe stranii. În Hardy, de pildă. Eroina mea e insensibilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei toată lumina de care sînt în stare." În timp ce Holban încearcă, fără a reuși, să dezimplice livrescul de trăire, Gib Mihăescu construiește cu oarecare ironie un personaj care își subordonează actele livrescului, impunîndu-l vieții fie că e vorba de atitudinea mușchetarilor din opera lui Alexandre Dumas în *Donna Alba*, fie de farmecul slav al eroinelor dostoievskiene în *Rusoaica*.

[1] G. Călinescu, *Ioana*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 739, 3 februarie 1935, p. 9. Reprodus în Anton Holban, *Opere*, vol. I, București, Editura Minerva, 1970, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

Misterul femeilor venite din altă sferă, din altă lume, are asupra eroilor săi o influență vivifiantă de emulare, de rafinare.

În genere exotismul se integrează în misterul feminității pe linia celui romantic definit bine de Petru Creția drept „o formă a visului, dar nu oarecare. El se întemeiază pe convertirea distanței în modalitate a lui altunde și altcînd într-un altcum după care tînjește plictisul, un altcum care e doar o formă a insatisfacției, un fel de a căuta departe, într-o zonă bănuit feerică, ceea ce am vrea să avem acasă la noi, dar nu putem avea pentru că legile lui aici și acum ne strîng prea tare, sînt prea limpezi și prea aspre. Omul afectat de pasiunea exotică nu-și face din depărtare un țel, ci o fascinație magică (marele loc comun «vraja depărtărilor» s-a născut în atmosfera exotismului romantic), el caută în ceea ce este *étranger* ceea ce este *étrange*, în ceea ce este exotic estotericul, în țările pămîntului, țările dorului său. El are nevoie de *flou* și de taină pentru că visul său specific nu prosperă decît pe acest teren și numai în neștiutul plin de chemări și de făgăduințe poate imagina libertăți și împliniri de nedobîndit".[1]

Rareori elementele de exotic sînt menite să satisfacă simpla curiozitate pentru o lume necunoscută. Aceasta se întîmplă, poate, în romanele lui Ioan Timuș *Transiberiana* și *Ogio-San*, unde iubirile efemere ale personajului — un român silit din cauza pierderii banilor de drum să rămînă timp mai îndelungat în Siberia și Japonia — au caracter turistic, iar femeile slujesc drept ghid interesului pe care călătorul îl are față de respectivele civilizații. La Cezar Petrescu, observațiile privitoare la femeile din alte țări au adesea un rol caracterizator pentru firea personajelor principale ale romanului. Astfel, în *Întunecare*, Luminița face o remarcă de adolescentă vioaie, cînd vede o portugheză la cazinoul din Constanța: „O portugheză! exclamă Luminița, recitînd *Larousse*-ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică situată la extrema Ibericei (...) Portugalia, în sfîrșit patria apei de păr'a lui Camoëns și Donnei Ines de Castro". Pasajul are menirea

[1] Petru Creția, *Epos și logos*, București, Editura Univers, 1981, p. 217—218.

de a puncta atmosfera vieții fără griji în antiteză cu grozăviile războiului și urmările acestuia. Verva Luminiței o apropie de Olguța din *La Medeleni*, la aceeași vîrstă a tinereții exuberante. În *Jocurilei Daniei* și *Maitreyi* reacția față de exotic aprofundează caracterul personajului masculin. Ca s-o înțeleagă pe Dania, eroul face diverse investigații la coreligionarii fetei sau la oamenii din același mediu cu ea pentru a-i putea deslușî fără greș felul de a fi. De fapt, exotismul Daniei rămîne aproape imperceptibil. Intervine mai curînd cercul social care-i permite o existență luxoasă, punînd — deși în mult mai mică măsură decît între Emilia și Ladima din *Patul lui Procust* — o barieră între ea și profesorul înamorat. Acesta fără a fi intimidat ca Miroiu din *Steaua fără nume*, se simte mereu deranjat de bogăția în care se scaldă Dania. Generozitatea fetei, vecină cu risipa, precum și anii ce-i despart, îi impun eroului mult mai vîrstnic o atitudine de permanentă rezervă. Exoticul are un rol destul de mic dar el însuflețește în bărbat ideea unei lumi străine pe care ar dori să și-o apropie și odată cu aceasta să sfarme și celelalte granițe între el și iubită. „Pe Dania, se autoanalizează naratorul, am simțit-o rareori evreică. Odată a vorbit de niște cunoștințe cu Mady și a pronunțat numai nume evreiești. Sau în felul cum pronunță cîteva cuvinte (foarte puține) sau în cei cîțiva pistrui pe nas. Aș fi vrut s-o descopăr pe Dania rugîndu-se cu fervoare într-o sinagogă. Aș fi crezut că iubirea ei pentru mine e mai temeinică." La Rașelica Nachmansohn din *Crații de Curtea-Veche* nu mai e vorba de spiritualitate, ci de un exotism inclus în atributele senzualității. Rașelica e „vrednică de marea ei străbună Judita". Frumusețea ei acumulează și evocă experiențe istorice milenare: „Conștientă de minunata ei frumusețe răsăriteană în deplină înflorire albă și mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o flacără rece între genele de mătase, ea rămînea nemișcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a alesei, așa ca străbunele ei cînd erau tîrîte, despoiate în tîrgurile de robi sau trase, mai tîrziu, pe scripetele lui Torquemada." Mai multiform e impactul exoticului cînd eroul se află într-un mediu ce-i este complet străin ca în *Maitreyi*, femeia fiind expresia vie a universului necunoscut. Misterul femeii se include în misterul civilizației indiene pentru european. Năucit că n-a reușit să înțeleagă spiritul acestei lumi,

Scanned with OKEN Scanner

Allan, despărțit de iubită, nici nu mai tentează să comunice cu ea și deci nu mai află planurile făcute pentru reunirea lor.

Uneori exoticul se ridică la stadiul de generalizare a căutării și inițierii erotice ca în *Omul descompus* de Aderca. Cînd procedeul atinge punctul limită precum în *Adam și Eva* de Rebreanu, exoticul se estompează, intră în umbră, lăsînd la suprafață doar fantasticul.

Cîteodată misterul feminin se reduce sau se convertește în simplu secret. Oscar Wilde se amuza pe seama exagerării misterului feminității în poveștile de dragoste, fixîndu-și poanta pe variațiunea enigmă/secret. Eroina nuvelei lui *Sfinxul fără nici un secret*, convinsă că va fi cu atît mai iubită cu cît este mai misterioasă, se duce în fiecare zi într-un loc pe care refuză să-l divulge celui ce-o curtează. Din nefericire, îndrăgostitul are o purtare de gentleman și, bănuind o legătură tainică, se retrage. Ulterior află că biata femeie nu făcea decît să stea cîteva ore singură într-o casă închiriată într-un cartier mărginaș, în scopul de a se înconjura de misterul socotit necesar pentru a fi seducătoare. Secretul Adinei din *La Medeleni* — adică meseria de curtezană practicată de o femeie cu înfățișare de fetiță nevinovată — ține mai curînd de misterul feminității ducînd pînă la capăt, în scene concretizatoare, ideea personalității contradictorii a femeii-copil sau a fecioarei perverse. Deosebirea între aparență și esență atinge un moment de demitificare a misterului feminității în *Pînza de păianjen* de Cella Serghi din perspectiva unei femei. Apariția Dianei în ochii prietenei ei de la mare e cea a unei făpturi cuceritoare și misterioase care n-are de făcut decît un gest pentru ca lumea să fie la picioarele ei. Dar confesiunile din caietul trimis acestei tinere admiratoare dezvăluie destinul trist al fetei care s-a măritat fără iubire pentru a scăpa de sărăcie și care suferă de remușcări față de soțul cumsecade în momentul cînd se îndrăgostește. Pînă la urmă, decizia de a alege solitudinea pune capăt tribulațiilor din existența acestei femei cu o soartă, de fapt, banală. Zbuciumul Dianei aprofundează psihologia adulterinei care pare atît de condamnabilă în romanele despre drama geloziei la Camil Petrescu, Lovinescu și Holban. Secretul adulterinelor Ela din *Ultima noapte...* sau Diana din romanele lui Lovinescu se prezintă multă

Scanned with OKEN Scanner

vreme sub forma misterului cu care gelozia bărbatului le înconjoară gesturile pînă la descoperirea vinovăției. În schimb, secretul lui Floreal din *Doctorul Taifun* de Galaction e unul precis — al paternității — manevrat de femeie pentru a-și crește mai ușor copilul nelegitim. Tratat cu complezență și ironie duioasă de Galaction, el reprezintă, la antipodul *Pînzei de păianjen*, o modalitate de potențare a misterului feminității. Cu ajutorul acestei taine, eternul feminin iese victorios din vicisitudinile unei existențe în care femeia, datorită inegalității între sexe, e nevoită să se apere cu orice mijloace. Alte secrete au însă un efect contrar. Adulterul Lenorei din ciclul Hallipilor îi otrăvește viața și îi schimbă firea. În genere în ciclul Hallipilor, personajele sînt marcate de un secret infamant care tinde, de cele mai multe ori, să devină secret de familie și e mușamalizat ca atare. Asemenea taine, chiar dacă nu declanșează diegeza, sînt profund implicate în resorturile narațiunii. Doru Hallipa, deși a iubit-o pe verișoara sa, s-a căsătorit din motive misterioase cu Lenora. Lenora apelează la buna Lina pentru a ascunde originea Mikăi-Lé, rodul adulterului inavuabil. Acest gen de secrete culminează cu moartea Siei. În *Doctorul Taifun* secretul se dezvăluie abia în final, ca o lovitură de teatru pentru celelalte personaje ale romanului ca și pentru cititor. Tot în chip de lovitură de teatru este comunicat procesul de viciere a nevestei lui Stavru din *Maidanul cu dragoste*, făcînd din aparenta victimă o ființă perversă. Luxura conferă dominatoarei Ioana Pală din *La Medeleni* un enigmatism malefic, vrăjitoresc, care secătuiește și poluează viața celorlalți și al cărui moment culminant e dezvăluit abia în finalul romanului. În mod similar e aflat secretul Ralucăi din *Fata din Zlataust*. Dar în timp ce ascunsa perversitate a Ioanei Pală e înconjurată de mister și ni se înfățișează drept o armă primejdioasă a enigmaticului feminin, pe Ralu o deposedează de atributele feminității. Dispariția Dariei din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* e elucidată doar pentru cititor, rămînînd pe veci o taină pentru locuitorii urbei. Autorul relatează: „Cel mai ciudat fapt, dintre cele consemnate de domnul Lai Cantacuzin în jurnalul său, a fost dispariția bruscă și cu totul inexplicabilă a doamnei Ortac." Și Sadoveanu urmează cu ironie la adresa personajului masculin (subliniind astfel principala-i trăsătură

C-da 89 coala 9

Scanned with OKEN Scanner

de caracter) care trece pe lîngă cele mai zguduitoare drame fără a le recepta, în virtutea veşnicului său plictis: „Iar Prinţul a îmbătrînit mai curînd decît se cuvenea, convins că în geografia lui e imposibil să se întîmple vreodată ceva de seamă." Situaţia se repetă şi în *Cazul Eugeniţei Costea*, unde în afara cititorului şi a notarului nebun incapabil să divulge taina, nimeni nu ştie sau nu vrea să ştie cum şi de ce a murit eroina. Chiar dacă tatăl vitreg are o umbră de bănuială, o păstrează pentru el. În rest „S-au făcut felurite ipoteze; nu s-a ajuns la nici o clarificare. Misterul a fost dus dincolo". Irina din *O moarte care nu dovedeşte nimic* îşi ia pentru toată lumea secretul pieirii în mormînt, lăsîndu-l pe erou şi pe cititor să bîjbîie pe nisipurile mişcătoare ale supoziţiilor şi incertitudinilor. Dacă la Irina cauza morţii rămîne neclarificată, Mădălina din *Ciuleandra* îşi pecetluieşte prin moarte secretul vieţii. Acest secret sporeşte în straturi succesive misterul feminităţii personajului absent. Taina iubirii pentru studentul în medicină era oare închisă în sufletul fetei sălbatice făcînd-o să se apere de asaltul lui Puiu Faranga sau instinctual, spontan, fecioara se împotriveşte tînărului? Iar doctorul se iluzionează doar că din idila de juneţe stăruia în viaţa femeii o dragoste nemărturisită pentru a-şi lumina existenţa solitară, închinată ştiinţei? Ce se ascunde sub toleranţa femeii faţă de soţ: indiferenţa, resemnarea sau acel amor tainic, imunizator la trădările şi înjosirile la care o supune Puiu? Misterul feminităţii ţărăncuţei, totodată sfioasă şi aprigă, se transformă în enigma feminităţii blînde a unei persoane echilibrate, stăpînă pe sine, cu gust sigur şi maniere elegante. Evoluţia Mădălinei seamănă cu cea a florăresei din *Pygmalion* de Shaw, nelăsînd nici un moment ghicite însă simţămintele personajului feminin din *Ciuleandra* faţă de transformarea prin care involuntar a fost nevoit să treacă. Povestea cunoscută prin cei doi intermediari, Puiu şi doctorul, e departe de a se apropia măcar de misterul feminităţii eroinei, pentru că la ambii dorinţa de a pătrunde realmente în intimitatea femeii este zăgăzuită de factori sociali ce falsifică libera comunicare. Secretul şi misterul feminin, împletite, le alimentează doar oboseala, nălucirile şi justificările.

Secretul ce se include în misterul feminităţii cuprinde de puţine dăţi efluvii de enigmatism romantic sau senzaţionalism

Scanned with OKEN Scanner

sumbru în romanul românesc interbelic, spre deosebire de opera lui Balzac, Stendhal, Dickens sau chiar Thomas Mann și Lawrence. Doar la Mateiu Caragiale își păstrează aura întunecată a romantismului tîrziu cu elemente de manierism și de decadentism poetic, deși în *Craii de Curtea-Veche* exista mai curînd supoziția secretului îngrozitor. Se presupune, de exemplu, că Pașadia ține închisă în casă o femeie nebună, fără însă ca zvonul să fie confirmat.

Contingent cu misterul e și capriciul, deoarece fiind aparent inexplicabil produce eroului dilematic frămîntări și incertitudini, accentuîndu-i înclinarea spre cazuistică. Spre deosebire de secret, care are o sferă mai largă în structura narativă, capriciul a fost întotdeauna asociat eternului feminin, plasat în domeniul răsfățului ca la prințesele mofturoase din basme sau în al cochetăriei (du-te-ncolo, vino-ncoace, lasă-mă și nu-mi da pace). Stimulînd marivodajul sau hîrjoana, e privit cu amuzată îngăduință de bărbat. Pînă și tiranul domestic dar galantul jupîn Dumitrache înțelege ce e „un capriț, un pamplezir", fiindcă așa-i femeia „ochi alunecoși, inimă zburdalnică". În romanul modern, capriciul are însă o accepție mai complexă în raporturile dintre bărbat și femeie. Toanele sînt atrăgătoare în momentul de înfiripare a iubirii, trimițînd spre ideea de spontaneitate și copilărosenie, două trăsături considerate componente ale eternului feminin autentic. La epoca de destrămare a relațiilor amoroase, se transformă în semne de superficialitate, de neseriozitate. Plecările neanunțate, întîlnirile neonorate, schimbările de dispoziție dobîndesc alte dimensiuni și provoacă interpretări grave din partea personajului masculin atît în *Enigma Otiliei*, cît, mai ales, în romanele lui Sebastian sau în *Jocurile Daniei*. În *Enigma Otiliei*, întrebările pe care și le pune Felix sînt mai puțin chinuitoare deoarece el se simte, în subsidiar, iubit de eroină. În celelalte romane însă, capriciul dezvăluie o desprindere a iubitei, o răcire a sentimentului, un pas spre nepăsare. Neliniștea eroului generează tendințe contradictorii. Pe de o parte protestează în sine sau prin învinuire directă împotriva capriciului, agravîndu-i urmările, pe de alta, ține să considere drept o toană ceea ce e neîndoielnic, un semnal de indiferență amoroasă, de despărțire, pentru a se minți că legătura mai dăinuie. În *Accidentul*, plecarea lui Ann fără explicație la Liège, noua ei manie, a expunerii unor

Scanned with OKEN Scanner

fotografii de vedetă într-o vitrină de lux, cumpărarea micului automobil albastru se înscriu în această arie a capriciului menit s-o înstrăineze de Paul în ultima fază a aventurii lor, iar bărbatul se zbate între evidență și autoiluzionare. Pînă la urmă e nevoit să constate, după ce ea îl recheamă la o scurtă plimbare, că totul s-a sfîrșit. „De fapt nu se schimbase nimic și revenirea lui Ann nu era o revenire. Un capriciu, o mică nebunie, poate și mai puțin decît atît". Eroul din *Jocurile Daniei* e conștient de felul lui de a fi, total diferit de al fetei, ceea ce-i desparte în pofida oricăror eforturi de a trece peste aceste deosebiri : „Astfel, oricît de atent aș fi fost, nu înțelegeam resorturile sufletești ale Daniei. Se deosebea de tot ce cunoscusem pînă atunci, de tot ce citisem. Nu existau cîteva procedee cu care să mă deprind, oricît de ciudate ar fi ele, să le pot prevedea. Numai capriciu. Poți să te deprinzi cu gîndul că iubita ta depinde numai de capricii ? Eram iritat că nu înțelegeam nimic. Trebuia să fiu atent la orice vorbeam sau plănuiam. Și încercarea de a drege ceea ce greșisem mă umilea. Dania, ușuratecă. Deplin ușuratecă, adică fără perversități, fără vreo teorie, la întîmplare, în voia vieții. Existența ei se petrecea mereu neprevăzut, nu-mi povestea niciodată ce făcea în timpul despărțirii noastre. Ocupațiile ei zilnice îmi rămîneau necunoscute. Ea explica, dacă mă plîngeam : «Pentru că viața mea începe din clipa cînd te văd !» Erau binecuvîntate aceste vorbe. Nu puteam continua discuția. Rămas singur, vedeam că sînt mereu în întuneric."

Capriciul pretinde în genere, în aceste romane, o ripostă printr-un personaj antitetic iubitei ușuratice (Ann/Nora, Daria/Mady). Capriciul scoate în evidență profunzimea sentimentală și intelectuală a eroului din categoria Luceafărului, aflat un timp la cheremul Cătălinei. În acest sens, Bachelard opune, temporal, efemerului fanteziei, durata deținută de adevăratul simțămînt de iubire : „O fantezie, scrie esteticianul francez, n-a dăinuit niciodată destul pentru a totaliza toate posibilitățile ființei noastre sentimentale. Ea tocmai e numai o posibilitate, cel mult o încercare, un ritm gîfîit. Dimpotrivă, o dragoste profundă este o coordonare a tuturor posibilităților ființei căci este esențialmente o referință a ființei, un ideal de armonie temporală, unde prezentul neîncetat pre-

Scanned with OKEN Scanner

gătește viitorul. E în același timp o durată, o habitudine și un progres." [1]

Misterul feminin se prezintă ca o constantă în relația dintre sexe și are un caracter, am putea spune, de neînlăturat în geneza erosului. Secretul și capriciul apar ca facultative și fluctuante, avînd cînd o funcție pozitivă, cînd una negativă, în această relație și, în consecință, și față de misterul feminității. Sub aspectul expresiei artistice, dintre multiplele componente ale artei misterului, secretului și capriciului fac parte elementele de portretizare generală a personajului (frumusețe, vestimentație, temperament, purtare etc.). Unele dintre ele se raportează însă mai vădit la această sferă a enigmei personalității, cum sînt gestul și acțiunea neprevăzută și mai ales limbajul disimulator. Primele două le-am amintit în mare măsură : fantezia, jocurile (din *Adela, Enigma Otiliei* și *La Medeleni),* vizitele insolite, plecările neanunțate, despărțirile bruște (din *Dorna Alba, Accidentul, Jocurile Daniei* sau *Orașul cu salcîmi),* dăruirile neașteptate (din *Femei* sau *Maitreyi),* sinuciderile învăluite în mister (din romanele citadine sadoveniene sau O *moarte care nu dovedește nimic).* În privința limbajului disimulator, trebuie notate mai multe procedee utilizate de eroine sau atribuite lor de personajul masculin : minciuna, omisiunea, deformarea, exagerarea și mai ales tăcerea. Minciuna propriu-zisă e un mijloc destul de rar folosit de personajele feminine și-l întîlnim în cursul evoluției romanului românesc doar la ființele de pe treapta de jos a umanului, de la intriganta Zoe din *Elena* de Bolintineanu, pînă la Emilia din *Patul lui Procust.* Minciuna lui Floreal din *Doctorul Taifun* are mai curînd caracter de farsă jucată orgoliului unor bărbați mîndri de o paternitate secretă, pe care le e teamă s-o dezvăluie la lumina zilei. La majoritatea celorlalte eroine, specifică e omisiunea, trunchierea sau tăcerea. Toate au oroare de explicații, de justificări. Eroul lui Anton Holban notează în *Jocurile Daniei :* „Dania nu minte niciodată, una din mîndriile ei. Are un alt obicei. La o întrebare mai precisă tace, sau răspunde printr-o altă întrebare, ca să depărteze discuția. Și aceste obiceiuri nu vor purta numele de minciuni ? Cunosc stratagema. La început luam tăcerile ei drept aprobare

[1] Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 92.

sau minunată sfiiciune. Savuram răspunsurile ei șirete. Conțineau grație, vocea proaspătă a unei «jeune fille». Mai tîrziu am priceput că din pricina acestor mijloace, pe care Dania le întrebuința fără îndoială instinctiv, nu putea înainta prietenia noastră." Același gen de comentariu, dar cu o mai marcată diferență între o primă fază de amor și o a doua de destrămare a iubirii se face în *Accidentul*. Paul constată despre Ann : „Regăsită o clipă, o pierdea din nou în atîtea secrete și mistere peste care trecea grăbită, cu un gest grăbit : «Lasă, o să-ți explic»." Adina din *La Medeleni* își catalogheză singură minciunile către Dănuț drept adevăruri parțiale justificîndu-se astfel față de ea însăși : „Cu Dănuț era într-adevăr o fetiță curată : Nu-l mințea, nu-l amăgea. Așa era pentru el și cu el. Cum să-i spuie că e o ticăloasă, cînd pentru el, în clipa cînd i-ar fi spus așa ceva, ar fi fost pură, cum i-ar fi fost și fața și sufletul atunci ! I-ar fi spus o minciună arătîndu-i acel adevăr și Dănuț n-ar fi crezut-o. O încercare de sinceritate, inutilă, ca sunetul glumelor de prost gust. O ponegrire neverosimilă, O ponegrire : Adina lui Dănuț era așa cum o iubea el. Mai erau și alte Adine, dar străine de el și de ei."

Pentru unele din aceste eroine, tăcerea, impusă de un secret, care odată divulgat, le-ar răsturna existența, e însă chinuitoare. În cele din urmă ele preferă ca Lenora din ciclul Hallipilor sau Diana din *Pînză de păianjen*, mărturisirea, cu orice preț, a adevărului.

Tăcerea poate fi liantă sau separatoare. Mallarmé spunea că : „*Ceux qui se tait du discours*" (ceea ce se tace din discurs) dă sens și farmec lecturii. În această tradiție, Sartre susține în *Situations* că, dacă scrierea este o formă a comunicării eului în ce privește vorbirea — tăcerea devine o comunicare dincolo de limbaj, compensîndu-l sau prelungindu-l (*Comunication par de là le langage par le silence non signifiant* — Comunicarea dincolo de limbaj prin tăcerea nonsemnificativă). Tăcerea este ea însăși un act verbal, o gaură săpată în vorbire și ca atare devine un semn în perspectiva virtualității care-și dobîndește rostul datorită semnelor deja schematizate ale limbajului. Sartre descoperă tăcerii sensul simbolic în opera literară, în special la Proust, în comunicarea geloziei sau iubirii. Comentînd opiniile sartriene, Manfred

Scanned with OKEN Scanner

Frank, trage următoarele concluzii : „Și interpretarea sensului unei aplicări concrete (în înțelesul unicității unui stil) are în mod necesar obligația să efectueze acest salt „divinatoriu", care se prezintă înțelegerii drept depășirea liniei de frontieră ce desparte felul de a fi al semnului de sensul său (...) Nimic nu separă înțelesul general de individualitatea stilului. Dar există și un nimic care stabilește o relație continuă între amîndouă. Aici are loc, susține Sartre, o simbolizare fără simbolică, adică fără cod. Această interpretare, arată și Dan Sperber în *Despre simbolică* (1975), nu este un act generativ, ci unul creator al unei ordini. Ea se lasă motivată dar nu necesitată. În locul unei construcții după reguli, este necesară o hermeneutică a „tăcerii" [1]. În relația Manuela/Nelu din *Crăciunul de Silivestri*, tăcerea constituie un liant în cursul lungilor plimbări prin Iași sau în grădina fetei cînd cei doi stau alături, ori cînd mîinile li se întîlnesc întîmplător în blana pisicii, în odaia invadată de amurg. Alteori tăcerea devine separatoare, îmbrăcînd un secret care contravine iluziei comuniunii perfecte ca în cazul lui Luli din *Lorelei*. Cuplul ar trebui să se înțeleagă fără cuvinte printr-un fluid care să îngăduie ghicirea intențiilor și mișcărilor lăuntrice în mod reciproc. Cînd acest lucru nu se întîmplă sau nu se mai întîmplă, tăcerea, devenită refuzul confesiei, se transformă în contrarul comunicării amoroase. Intervine și situația echivalenței paradoxale vorbire/tăcere, vorbirea nereușind, în pofida multitudinii detaliilor să elucideze esența discursului. În mărturisirile Ioanei din romanul lui Holban vorbirea mai curînd ascunde miezul adevărului decît îl clarifică. În romanul lui Teodoreanu, argumentele Anișoarei, iscusita avocată, ocolesc punctul cel mai important al adevărului deformîndu-l astfel pentru interlocutor. Abia tîrziu aflăm secretul iubirii care o făcuse pe calculata secretară a lui Arișteanu să-i prezinte lui Nelu mariajul cu ea drept o afacere. Cînd are impresia că-și poate pierde soțul, eroina își recunoaște incapacitatea de comunicare a simțămintelor intime : „Eu nu știu, nu pot să spun". Dacă Anișoara nu-i capabilă să-și mărturisească dragostea nici măcar celui în cauză, pentru celelalte eroine de roman tăcerea are menirea să

[1] Manfred Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare*, Ed. Suhrkamp, 1980, p. 69—70.

Scanned with OKEN Scanner

prezerve iubirea de gura lumii. Subliniam că Olguța plănuind plecarea cu Vania, cînd are de gînd să se rupă dureros de clanul familial, vrea s-o facă fără a înștiința pe nimeni. Doar boala și sinuciderea o determină să dezvăluie Monicăi proiectul căsătoriei cu Vania, într-o scrisoare testamentară. Încă de la început, sentimentul ce i-l inspiră Vania nu i se pare comunicabil vorbăreței Olguța nici măcar celor mai apropiați. Cînd află că Monica i-a pomenit lui Dănuț despre înfiripărea acestui simțămînt, o întreabă pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios pe prietena ei: „Melizando, de ce crezi că venirea lui Vania e un secret? Și dacă e un secret, de ce l-ai spus?" Liana Rosmarin din *Jar* de Rebreanu își dă seama, în schimb, că „taina iubirii" constituie de cele mai multe ori o convenție sentimentală jucînd în favoarea bărbatului care vrea să-și ascundă legătura. Cînd Dandu se îndepărtează de ea, Lianei: „toate părerile de odinioară despre necesitatea tainei în dragoste i se păreau naivități puerile". În fond, Fred din *Patul lui Procust* nu se supune acestei convenții, cînd abia după ce se desparte de doamna T. se arată cu ea în public și refuză să-i spună cauza separației? La Ela din *Ultima noapte...*, ambiguitatea alternează cu tăcerea, cu ocolirea explicațiilor, atît în ce spune cît și în scris, pe aproape întreg parcursul romanului, lăsînd astfel multe lucruri nelămurite. Gesturile ei, mișcările lăuntrice, reacțiile ne sînt transmise prin prizma lui Ștefan Gheorghidiu, de la comuniunea începutului de căsnicie și pînă la transformarea femeii după îmbogățire. Exemple sînt nenumărate, dormitul nemărturisit la Anișoara, refuzul nemotivat de a avea un copil etc. Activă, spontană, chiar impulsivă în epoca iubirii împlinite, devine pasivă și preferă să tacă atunci cînd se știe suspectată după ce Ștefan primește moștenirea unchiului său. Cochetăriile în convorbirile de după despărțire, schimbul de bilete între cei doi, tinde să mascheze sub răspunsul frivol și politețea de circumstanță sentimente profunde. Într-o paranteză Ștefan subliniază convenționalismul rîndurilor pe care le scrie Elei, arătînd că el provine din dorința de a ascunde adevăratele-i impulsuri sentimentale. Răspunsul Elei conține chiar o minciună ca să nu recunoască realitatea solitudinii ei. Intenția de comunicare a personajelor este ancorată, din

Scanned with OKEN Scanner

pricina orgoliului, într-o falsificare a comunicării. Se observă limpede deosebirea dintre biletele din *Ultima noapte...* și cele trimise Emiliei de Ladima. Aici forma biletului este explicabilă nu prin intenția disimulării într-o expresie cît mai concisă ca la Ștefan și Ela, ci prin frecvența mesajelor pe care poetul simte nevoia să le trimeată Emiliei. Patetismul și autenticitatea lor contrastează cu voita răceală și cu limbajul convențional al celor din *Ultima noapte...*

La antipodul tăcerii, rezervei sau deformării, declarațiile exagerate, făcute cu ușurință, au însă același rezultat al falsificării adevărului în *Jocurile Daniei* și deci al artificializării relației.

Uneori, misterul feminității se suprapune într-atît idealului feminin încît se rupe de datele ființei concrete, ajungînd o abstracție inclusă în romantica inaccesibilitate a eroinei ce nu-și mai poate găsi întruchiparea terestră. În *Rusoaica* de Gib Mihăescu el devine, cum arată Șerban Cioculescu, o „categorie abstractă și în același timp carnală a năzuințelor bărbătești niciodată realizate" [1]. Acest gen de aspirație spre misterul feminității se observă la Gib Mihăescu și în *Donna Alba*, unde Mihai Aspru se simte sărăcit total și stopat în cursa lui de seducere a femeii, de ideea de a fi confundat misterul ei cu un simplu secret care, o dată descoperit, îi taie eroului aripile fanteziei. „...aud în urechi răsunîndu-mi ca un cînt triumfal din afară : Misterul ! Misterul ! Misterul ! Misterul n-a murit cu prințul Tudor Buzescu ? Totuși, triumful acesta al subconștientului depărtat nu mă însuflețește și nu mă face să țîșnesc în sus de bucurie ; minute întregi am senzația rigidității de cadavru în toate cotloanele corpului meu."

Mister, secret, capriciu, cu încifrările și descifrările lor, cu limbajul abscons sau tăcerea grăitoare, nu încetează în orice interpretare elucidatoare să păstreze o doză de inefabil care intră în structura personajelor de femei din romanul interbelic ca o trăsătură aproape generală, dar și profund individualizatoare a componentelor personalității feminine.

---

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1932—1947, București, Editura Minerva, 1972, p. 278.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VOCEA RAȚIUNII, CHEMAREA TRUPULUI ȘI NEVOILE SUFLETULUI

Edictul clasic al luptei între datorie și dragoste în care trebuie să învingă datoria, înlocuit de cel romantic care pune pe primul loc dragostea, devine mai suplu și se nuanțează încă din perioada romantismului tîrziu. Urmele lor se vor pierde în detaliile sondajului analitic și în subminarea finalurilor moralizatoare ale conflictului. Mintea, trupul și sufletul dobîndesc o definire diferită, o altă pondere în perioada interbelică și între aceste noțiuni se stabilesc noi relații. Trupul, în special trupul feminin, devine obiect de interes și ocupă un loc din ce în ce mai important în romanul românesc dintre cele două războaie. În proza secolului al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea, chemarea dragostei reunea obligatoriu trupul și sufletul la bine și la rău. Patima trupească se manifesta ca o boală cu urmări tragice sau se ascundea cu grijă în faldurile simbolizărilor poetice ale iubirii. În literatura română, ecourile teatrului shakespearian sînt pe această linie purificate și din reflexele medievale și renascentiste se elimină licențiozitatea. Apropierea fizică dintre îndrăgostiți se realizează în culise. Elescu simte corpul Elenei în brațe, cînd o salvează de la înec. Apoi pasiunea se consumă neștiută și cunoaștem din ea doar declarațiile de amor și chinurile geloziei. Persida din *Mara* se simte atrasă de Natl și, după ce primii fiori ai dragostei îi arată că e vorba de o patimă irezistibilă, cei doi fug de acasă și se căsătoresc — ceea ce închide capitolul pasional. Frivolele sau femeile ușoare nu-și etalează nici ele farmecele carnale. Din seducțiile Kerei Duduca din *Clocoii vechi*

și noi nu aflăm decît consecințele nefaste ale ruinării lui Tuzluc. Iar Zoe din romanul lui Bolintineanu se manifestă mai mult prin vorbă decît prin faptă. Descripția fizică se oprește la cîteva trăsături ale chipului și siluetei. Nicolae Manolescu semnala apariția tîrzie a trupului în opera romancierilor din literatura română, abia la Camil Petrescu : „Ceea ce aduce nou romanul lui Camil Petrescu, dacă luăm ca element de comparație romanul generației anterioare, este această atitudine față de femeie : un nou fel de a o privi și de a vorbi despre ea. Malraux notează undeva că nu atît felul de a iubi transformă iubirea, cît felul de a vorbi despre ea. Deja nudul constituie un simptom : de la Slavici la Rebreanu, în toată proza noastră iubirea, chiar cea mai puțin ideală, omite să ne arate corpul femeii. E la mijloc o evoluție a întregii literaturi : întîi iubirea e doar un sentiment, apoi e și atracție fizică, dar în care corpul continuă a fi numai sugerat, în fine, corpul iese la iveală. Ca, pe vremuri, în tematica picturii, cînd s-a trecut de la Madone la Venere, romanul coboară treptat de la inimă la sexul femeii. Misterul însuși se secularizează : nu mai ține de sacrele sentimente, ci de păginul trup. Iar mijlocul principal de a elucida acest mister al trupului rămîne privirea." [1]

În principiu prezența trupului feminin se face remarcată într-adevăr în romanele lui Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Sebastian sau Mircea Eliade în mod diferit decît în proza lui Rebreanu. Totuși, în romanele acestuia precum și în cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu atitudinea față de trupul feminin constituie o etapă nouă în comparație cu cea din cărțile lui Bolintineanu, Slavici, Filimon sau chiar Duiliu Zamfirescu.

La Hortensia Papadat-Bengescu trupul apare în caracterizarea personajelor mai mult sub aspect clinic decît erotic, marcat de boală ori de intervenție medicală. Se pune îndeobște accentul pe defect, pe ceea ce nu posedă sau pierde pe plan fizic eroul sau eroina. Procedeul pare evident într-un scurt pasaj în care autoarea descrie prin intermediul lui Mini un manechin de la Maison Lys „cu șolduri înguste de tot, fără bazinul vieții, creată nu pentru a purta prunci, ci ultimele modele ale lui Permet". Trupul capătă

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. cit., p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

un fel de existență proprie, desprins parcă de restul persoanei. Efectele tratamentului asupra cancerului Lenorei determină acest gen de detașare: „Trupul acela condamnat nu simțea astfel nici energiile unor dureri care-l puteau ușura prin moarte și nici nădejdea unei vindecări". Relația carnală are în ea întotdeauna ceva bestial ori oribil, degradînd sau traumatizînd pe unul din parteneri, uneori chiar pe amîndoi. Lenora se simte înjosită de aventura cu zidarul italian, condamnîndu-se pentru acest moment de dominația simțurilor, „nu asimilează faptul consumat al adulterului, îl deplasează violent în amintire", ceea ce o duce în cele din urmă la o transformare a esenței feminității ei. Doctorul Walter, după legătura cu obeza baroană Efraim, care istovește în el gustul pentru voluptate „capătă pentru femei un dezgust din cauza Salemei, dezgust pe care-l are către cea mai fină gustare cineva nevoit să suporte mereu un banchet". Deși e sedus de Lenora în timpul tratamentului medical pe care i-l aplică, după căsătorie nu mai trăiește cu ea și respinge în două rînduri, cum remarca Anton Holban, dragostea sufletească și trupească, a Hildei și Cocăi-Aimée. Atracția între făinăreasa Ada și Lică Trubadurul e impregnată de orgoliu și spirit de dominație, traduse printr-o brutalitate care nu-și are izvorul strict în senzualitate.

După sau chiar în timpul apropierii fizice, însă, mintea femeii lucrează pentru ca să poată întreține și continua relația în așa fel încît să nu-i dăuneze pe plan social. La Ada ideea e clară: să găsească un statut „haimanalei" în scopul de a-l lua pînă la urmă pe Lică de bărbat. Pe Elena, încă din primul moment al comuniunii amoroase, autoarea o înzestrează cu luciditatea și voința ce-i animă gîndirea în timp ce trupul se pregătește să cedeze.

De fapt privind chemarea trupului ca o diminuare, ca o pogorîre în animalitate (de unde eroinele preferate ale autoarei o și resimt rar și o supun voinței sau o elimină din existența lor), Hortensia Papadat-Bengescu încearcă să o dizolve într-o sferă mai difuză a senzitivității care se include formulei „trupului sufletesc". Ființele cu o structură nervoasă labilă, cum e Lenora, nu-și pot stăpîni pornirile trupești și le confundă cu cele sufletești, ceea ce duce la dezastrul interior. Liviu Petrescu consideră teoria „trupului sufletesc" drept problema centrală a operei Hortensiei Pa-

Scanned with OKEN Scanner

padat-Bengescu, deoarece exprimă relația dintre latura fizică și cea morală a personalității. În *Fecioarele despletite*, Mini, plecînd de la suferința Lenorei care, deși sufletească, devine o realitate concretă, încearcă să generalizeze raportul suflet-materie. Ideea cuprinde materializarea diverselor simțiri: „Mini simți problemele astea mari iscate acolo — a materialității, a iubirii de pămînt — ca pe niște blocuri grele, așezate de o parte și de alta a fotoliului ei. Apropierea lor o nemulțumea, dar nu putea să le ocolească. Gîndul ei risca să se lovească de ele vrînd să le pătrundă. Atunci chemă în ajutor perceptibilitatea. E un instrument simplu, care slujește să străbați o idee ponderoasă, lesne, ca pe un corp transparent.

Se gîndi atunci că s-ar putea cîndva, grație unei metode de penetrațiune care ar disocia moleculele, străbate tot astfel și corpurile solide. Printr-un astfel de aparat, care le-ar descompune densitatea, o rocă sau un proiectil ar putea fi răzbătute fără nici un traumatism. Aviz tunelurilor și războaielor viitoare. Deducția asta, de la facultățile sigure ale imaterialității la materie, o bucura nespus, fu pentru ea o probă matematică a existenței organizate a trupului sufletesc."

Într-o discuție cu doctorul Rim, Mini se interesează de aspectul științific posibil al intuițiilor ei în ce privește materializarea sentimentelor. „Totuși conștiința savantului îl stăvilea oarecît. Nu o contrazicea, dar ofta amabil! Colosal, dar problematic! Se despărțeau astfel, fără de progrese mari în convingerile lor reciproce.

Mimi își punea atunci ei însăși întrebarea, pentru a se clarifica. Nici ea nu despărțea sufletul de trup, cum nu despărțea pînza aceea de păianjen de aparatul nervos de carne și de mușchi. Credea totuși într-un alt trup, separat, sufletesc. Ce fel?... În jurul acelor fire tentaculare al nervilor funcția lor crea o substanță, încă impalpabilă, dar care se va dovedi. Acea substanță, emanată de sensibilitate, lua forme felurite la feluritele ființe și compunea astfel un organism."

Desigur, asemenea încercări de teoretizare a materialității sentimentelor, discutabile și neaprofundate pe plan științific, au însă, în aria procedeelor literare, o deosebită însemnătate în caracterizarea temperamentală, a sensibilității

Scanned with OKEN Scanner

personajelor. Dealtfel există în proza scriitoarei și cercetarea procesului invers: a influenței trupului asupra sufletului și minții. În *Drumul ascuns*, „Aimée avea mediocritatea cerută de un fizic care nu trebuia alterat de multe gînduri." Autoarea admite, fără îndoială, și putința divorțului între trupul sufletesc și cel fizic, dar divergența constituie de obicei un moment de criză în viața personajului, provocat de un eveniment neașteptat.

Încercarea de scientizare a sensibilității proprie prozatoarei și cu care sînt dotate „ambasadoarele" ei literare, cum le numește Dana Dimitriu, chiar dacă nu e întotdeauna foarte clară și dusă pînă la capăt, se transformă în specific literar, marcînd o etapă în evoluția prozei noastre. Trebuie să remarcăm că detaliile științifice sînt însă diferit utilizate de cele din opera lui Camil Petrescu, care, în afară de natura lor stilistică, aprofundează mai curînd speculațiile filozofice caracterizînd elevația gîndirii personajelor (ca în cazul lucrărilor citite de Ladima și comentate de el înainte de sinucidere). Analiza psihologică a Hortensiei Papadat-Bengescu se concretizează altfel, într-o portretistică sui generis. Așa cum preciza Magdalena Popescu, menționînd studiul lui Liviu Petrescu *Caturile conștiinței* „Încă mai substanțială ar fi cercetarea care ar urmări constituirea sufletescului prin presiunea imaginii fizice, deoarece aici stă raportul primordial și hotărîtor" [1]. Sondajele interioare dobîndesc un anume fel de determinare plastică și de tălmăcire fizică. Frămîntarea lui Walter, în care intră în joc atîția factori inavuabili: obsesia legăturii cu Salema, moartea apropiată a Lenorei și impresia ce i-o face Coca-Aimée, e surprinsă cu acuitate în virtutea procedeului de materializare: „Ridicase capul și întîlnise cu privirea portretul Salemei. Salema priveghea; prezența ei acolo îi era prielnică: avea impresia că-l poate ajuta să rezolve conflictul dintre el și Aimée. Acelei nedumeriri subtile a lui, în viață, Salema i-ar fi adus fie o ignorare grosolană, fie o indulgență iscusită. Walter își mușca ușor buza de jos, ceea ce da gurei desenul unei dungi bizare unduiate. Nu! El n-avea cădere să intervină în sentimentele fetei către Lenora! Cele două se iubeau pe un plan unde el

[1] Magdalena Popescu, *Pretexte de studiu*, *România literară*, an. III, nr. 10(74), 5 martie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

era «străinul». El n-avea rolul de a lua măsuri părinteşti faţă de Aimée. Fata, pe bun drept, se ofensase de amestecul lui în ceva aşa de intim. Îi da acum dreptate cu o complezenţă care o scotea, faţă de el, din rosturile familiale şi chiar de aceea se acuza aşa de bucuros. Drumul prieteniei lor îi părea întrerupt de micul incident enervant. Acordul lor bun din ajun se măcina şi ar fi vrut să-l consolideze. Îi va cere scuze. Imaginea glacială şi perfectă a fetei părea a luneca departe, în fundul pupilei lui fosforescente. În punctele aurii ale ochilor doi licurici se aprindeau şi se stingeau din inconştient pe ecranul conştiinţei, ca două lanterne oarbe". Iar mai încolo, dînd o explicaţie a purtării lui Walter cu subalternele sale, autoarea scrie : „Era un lux al lui acela de a nu avea cu femeile ce-l împresurau nici un fel de convenţe galante. Nu se bagateliza. În atmosfera lui boreală putea astfel răzbate mai pur prin filonul de otravă, şi subt gheţari zigzagul scînteii reci a pasiunii tăia drumuri netede de hartă".

Dacă la autorul *Patului lui Procust* apelul la domeniul ştiinţei se efectuează în vederea susţinerii acţiunilor personajelor sau găsirii unor metafore şi comparaţii sugestive pentru analiza sentimentelor din perspectiva lucidităţii care sporeşte voluptatea dar şi drama, la Hortensia Papadat-Bengescu el formează o atmosferă care duce la pulverizarea voluptăţii, fie prin cufundarea ei în patologic, în sordid, fie prin anihilare, prin aseptizare. În ultimă instanţă, eroii Hortensiei Papadat-Bengescu sînt dominaţi de raţiune şi, de modul de rezolvare a conflictului dintre raţiune şi instinctualitate, depinde existenţa lor. Unii ajung să se cunoască şi să se accepte, adoptînd un cod al sentimentelor pentru ceea ce nu sînt capabili să simtă, cum face Coca Aimée, care mimează ceea ce crede că se cuvine în plan sentimental în anumite împrejurări (semnificativ în această direcţie este reacţia la moartea Lenorei). Alte personaje, tot împăcate cu ele însele, îşi satisfac calculat în secret pornirile lubrice, precum doctorul Rim. În schimb, Lenora e proiectată în urma acestui conflict în demenţa distrugerii şi autodistrugerii pentru că nu-l poate stăpîni cu voinţă în favoarea armonizării raţionale. Lupta interioară din operele clasice şi neoclasice e preluată de Hortensia Papadat-Bengescu şi analizată în re-

Scanned with OKEN Scanner

sorturile ei intime cu efecte dezumanizante, în urma unei disecări, la rece, de o deosebită modernitate.

Apariția trupului în romanul de dragoste declanșează o campanie înverșunată în presă, denotînd la mulți literați nu numai o îngustă și filistină concepție despre moralitate, dar și conservatorism și prejudecăți clasicizante în plan estetic. Experiențele de amor fizic ale lui Dănuț din al doilea volum al Medelenilor (1926) stîrnesc dispute aprige în critica literară. Nicolae Ciobanu semnalează ecoul pe care l-a avut inițierea lui Dănuț în viața erotică în comentariile cele mai autorizate făcute romanului în momentul publicării sale: „E. Lovinescu, care altă dată va afirma că în literatură singura formă de vulgaritate este lipsa de talent, acum spune că «în *Drumuri* senzualitatea sparge cadrele economiei operei și se transformă într-un pansenzualism»; Pompiliu Constantinescu vorbește de prezența unor «repetate exhibiții de scene senzuale», văzînd în volum un adevărat «Sabat de obsesiv erotism»" etc.; Nicolae Iorga este contrariat de ceea ce el numește «acest amestec curios cu fărîme de aur într-un abundent nisip vînturat în vînt» și de «senzualitatea rafinată și bolnavă» a romanului, iar G. Călinescu scrie că, «voind să evoce vîrsta tulburărilor sexuale, autorul presară cartea cu scene lubrice...»

În schimb, G. Ibrăileanu, apărător dintotdeauna al scriitorului, vede cu totul altfel chestiunea. Plecînd de la ideea că „în Dănuț din *Drumuri*, d. Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze caracterul tulbure al adolescenței, amestecul de idealism și de impuritate" mai departe criticul afirmă: „senzualismul din aceste scene (dintre Dănuț și Adina) e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie* — care transformă naturalismul în pornografie». Dar cele care îl apără pe scriitor cu o deosebită vehemență e un coleg de breaslă: Cezar Petrescu. Semnînd cu cunoscutul său pseudonim Ion Darie, autorul romanului *Întuncare* încerca să elucideze disputa, aducînd în discuție viziunea cea mai recentă ce-și făcea tot mai puternic loc în literatura cu adolescenți a vremii, pe plan european. (...).

În sfîrșit, la rîndul său, Mihai Ralea, ajungînd la concluzia că «redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră», ceea ce se poate considera comparativ cu marile literaturi occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentale», propunea explicații de ordin psihologic. Astfel, după M. Ralea, adolescentul Dănuț pendulează între vis și senzualitate; el, zice eseistul, e mereu prins între simțuri și reverie, construiește prin cea din urmă și cheltuiește prin cea dintîi». Și mai departe: Această împerechere poate să pară *distonantă*. Numai în aparență însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simțurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitare. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-și găsește mereu căi de acțiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualității».

Dată fiind această stare duală a psihologiei eroului, M. Ralea consideră perfect explicabilă pendularea erotică a lui Dan Deleanu între Adina și Monica: «Între Adina și Monica, conchide el, iată tocmai situația sentimentală a lui Dănuț.»"[1]

Liviu Rebreanu, în ale cărui romane pasiunea oarbă joacă un rol important, își construiește altfel scena de dragoste decît Slavici, prezența trupească fiind subliniată pregnant în relația amoroasă. Între instinct și rațiune despărțirea e radicală. La Slavici, îndrăgostiții nu țin seama de barierele sociale sau naționale și iubirea în proza lui (cu excepția nuvelei *Pădureanca)* triumfă asupra obstacaolelor, într-un conflict cu încă puternic spirit romantic. La Rebreanu, chemarea trupului se dezaureolează de idilic și se manifestă antirațional un moment culminant constituindu-l posesia Nadinei de către Petre Petre din *Răscoala.*

Plimbarea pe care o face goală prin casă femeia, reîntîlnită cu altă semnificație și în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, probează la Nadina un narcisism condamnabil ca unică preocupare în viață. Patima cu rol destructiv în destinul feminin din opera lui Rebreanu nu este îndeobște pur carnală, se dublează de devotament total și putere de sacrificiu pînă la crimă, ca în *Amîndoi* sau — contrariată fiind — pînă la sinucidere ca la Ana din *Ion* sau Liana Rosmarin din *Jar.* Instinctul e doar o componentă a patimii pe care Rebreanu, în spiritul romantic al iubirii mai presus de orice, nu-l situează în primul plan. Nadina constituie o excepție

[1] Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu*, op. cit., p. 160—162.

Scanned with OKEN Scanner

printre eroinele prozatorului, femeie imorală tocmai pentru că e imună față de pasiune, tratînd raporturile între sexe drept un joc menit să-i omagieze frumusețea, atractivitatea. Cînd cunoaște adevărata satisfacere a simțurilor cu cineva care contravine însă concepției de castă, i se face silă de trupul auroadorat.

Obsesia și fixația erotică, deși au o mai mică pondere decît la Camil Petrescu, reies evident din romanul *Jar*, unde femeia este aceea care nu se poate lipsi de un bărbat inferior din punct de vedere intelectual și moral. În *Răscoala* ca și la Camil Petrescu și Teodoreanu, femeia semidezgolită se pregătește de prologul actului de împlinire a iubirii cu acel amestec paradoxal de teamă și curaj, de sfială și siguranță de sine, de împotrivire și abandon. Felurite ca origine, caracter și funcție narativă, Adina din *La Medeleni*, Tanța din *Răscoala* sau doamna T. din *Patul lui Procust*, se prepară pentru a se dărui cu reacții similare, cu același ultim protest, cu același gest de ultimă protejare a trupului dezbrăcat.

Liviu Rebreanu simte nevoia să dea și o ripostă teoretică celor care încercau să cenzureze iubirea din literatură, sub pretextul erotismului nociv. Scriitorul arată că axa etică a unei creații artistice depinde de mesajul general al acesteia și nu de suprimarea unor secvențe care sînt tocmai menite să aprofundeze realismul faptic și psihologic. În conferința *Literatura și iubirea*, ținută în aula Universității din Iași, publicată apoi în 1939 în *Universul literar* și reluată în volumul *Amalgam* — ceea ce indică însemnătatea ce i-o acordă Rebreanu —, prozatorul începe prin a face un istoric al iubirii carnale în operele literaturii universale, ajungînd la concluzia că în epoca sa literatura violează, spre deosebire de perioadele anterioare, ultimul mister al iubirii.

Trecînd la proza românească a vremii, scriitorul notează saltul de la prezentarea romantic-restrictivă a dragostei la cea a derulării ei realiste: „Dacă naturaliștii n-au prea reușit în pretențiile lor de ordin social (referință la Zola și urmașii săi — n.m.), de fericire generală a omenirii, în schimb au izbutit să încetățenească în literatură o nouă libertate pentru iubire. De la ei a rămas pentru scriitor cîștigat dreptul de a se ocupa mai de aproape de actul final al iubirii, de a-l pune în centrul interesului. Concomitent de altfel a

Scanned with OKEN Scanner

venit și știința să studieze iubirea sub formă de problemă. S-a zis că e un semn de barbarie faptul că educația neglijează sau trece sub tăcere în fața tineretului tocmai partea cea mai importantă a vieții, actul procreației de care depinde viitorul omului. S-a început o ofensivă viguroasă împotriva legendelor cu barza aducătoare de copii. S-a demonstrat că ignoranța în acest domeniu e bazată pe o concepție falsă, neștiințifică și păgubitoare intereselor mari ale societății. Pruderia n-are ce căuta într-o societate cu adevărat civilizată (...). După război, problema iubirii a devenit problema sexuală (...). Evident, toate acestea au răsunetul cuvenit în literatură, după război."

Relația trup-minte-suflet devine mai complexă odată cu detalierea corpului și, în pofida convingerilor lui Rebreanu, a cărui demonstrație e altminteri fără cusur, misterul iubirii persistă. Fascinația trupului nu mai e doar frumusețea ghicită prin îmbrăcăminte, socotită de Ibrăileanu mai enigmatică și mai cuceritoare în contururile ei nedeslușite. Criticul ieșean se arată adversarul descrierii trupului dezgolit, deși e primul care acceptă scenele de amor din *La Medeleni*. Însă descrierea corporală a femeii ca și sondajul în sufletul feminin i se pare o spulberare a misterului feminității. În *Creație și analiză* el declara: „Dacă analiza suprimă misterul sufletului femeiesc și scade astfel farmecul femeii, apoi moda de azi... îi analizează plastica și-i micșorează farmecul. Această ultimă «analiză» poate atîta instinctele, cu siguranță că nu ajută pe femei să provoace amoruri turghenieviene. Își poate imagina cineva pe Liza din *Cuib de nobili* cu rochia pînă la genunchi pe stradă, pînă la supragenunchi cînd stă picior peste picior? (Dar respectuoasa Liza nu stătea niciodată picior peste picior), și, în genere, își poate imagina cineva compatibilitate între tonul sentimental și chiar tonul vieții în genere, din Turgheniev, și moda de azi? Dar ceea ce spunem aici e, în fond, o banalitate, căci moda de azi nu e întîmplătoare. Este și ea produsul și expresia stării de suflet postbelică atît de alta decît pe vremurile și în societatea lui Turgheniev. Moda de atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualității. De aceea, fie zis, în treacăt, detalierea corpului femeiesc în romane poate să atîțe pe cititor, dar

Scanned with OKEN Scanner

nu contribuie la acel început de înamorare al lui, necesară pentru a pricepe așa-numitul «infinit» din sufletul amantului.

Am adus în discuție misterul plasticii numai spre a întări considerațiile noastre cu privire la păstrarea misterului feminin, în vederea efectului operei de artă." [1] Acest punct de vedere, Ibrăileanu îl aplică cu strictețe în *Adela*, dar derogă de la el într-o oarecare măsură cînd se referă la Adina din *La Medeleni*, „substanțiala Adina", considerată de Dănuț „totodată ca o Beatrice și ca o Rosa la Rosse." [2]

În romanele lui Ionel Teodoreanu, unde există o barieră netă între venere și madonă, din categoria personajelor feminine pozitive fac parte cele care posedă numai înfățișare, în timp ce doar celelalte posedă trup. Deși Olguța se dezbracă, se îmbracă, se deghizează în băiat, nu-i reținem decît pletele negre, zvelțețea, obrajii rotunzi și rîsul contagios. Cît despre Monica sau Manuela din *Crăciunul de la Silivestri*, cine ar îndrăzni măcar să și le-nchipuie goale? Femeile cu trupul darnic și descris mai amănunțit sînt condamnabile, iar misterul lor așijderi pentru că-i făcut din feminitate venală și minciună. Li se contestă sufletul (mare și fidel), dar nu întotdeauna și mintea (ascuțită și veninoasă, precum a Ioanei Pală din *La Medeleni*, sau a Ninei Tomaș din *Tudor Ceaur Alcaz*). Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri* se dovedește pînă la urmă nu numai deșteaptă și credincioasă, dar și capabilă de dragoste (Nelu îi descoperă în final sufletul „ca pe o comoară îngropată în adîncuri"). Dar necorespunzătoare idealului feminin romantic rămîne, față de eroinele blînde, tînjitoare și în permanentă expectativă sau față de amazoanele tumultuoase, într-o stare de inferioritate, care permite etalarea instinctualității și calculata gospodărire a acesteia: „Dar nu numai asta o determinase să se despartă două luni pe an de bărbatul și copilul ei. Instinctul feminității ei îi sugerase această strategie. La Iași — cînd pleca ea — Nelu rămînea în casa lor, cu munca zilnică și cu absența ei zilnică în patul lui.

[1] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, Ed. cit., vol. 2, p. 24.
[2] G. Ibrăileanu, *Ionel Teodoreanu: La Medeleni*, vol. 1, Ed. cit., p. 446.

Scanned with OKEN Scanner

Se cunoștea. Îl cunoștea. N-ar fi înșelat-o. Și dacă ar fi înșelat-o, ar fi dorit-o și mai tare. Știa. Toate oglinzile erau fanfarele acestei certitudini. Cînd rămînea ea la Iași, Nelu pleca împreună cu Răducu.

Prezența trupului ei, chiar în vîrsta patului conjugal, însemna atîta tinerețe, încît mintea putea s-o numească abuz, deși trupul îl accepta orgolios. Din acest punct de vedere, despărțirea însemna odihnă, echilibru, recuperare. Și Anișoara mai știa din copilăria ei de la Tîrgul-Neamț, că postul valorifică fructul".

Îndeobște amanta convertită în soție are față de bărbatul care reprezintă idealul masculin al lui Teodoreanu (visătorul romantic) mai mult o atitudine maternă după căsătorie. În *La Medeleni*, Mircea Balmuș explică limpede cum descoperă sufletul dincolo de trupul femeii intrată pentru el în categoria ființelor instinctuale. Marieta pe care și-o ia întîmplător drept metresă devine nevasta lui deoarece, acolo unde el nu văzuse decît trupul, își dă seama că există și suflet. Dar aceasta n-o face pe Marieta să depășească schema „gospodinelor tip", ea nu se ridică niciodată la viața spirituală înaltă a unei Monica. Grija pentru soț devine tot mai maternă, moleșindu-l și transformîndu-l În *Lorelei*, probabil sub impactul apariției romanelor lui Camil Petrescu, problematica erotică suferă ușoare modificări. Eroina, se distinge și prin farmecele trupești, nu numai prin cele sufletești. Deosebirea între beția dragostei și instinctul sexual pur este însă subliniată puternic. Catul Bogdan se întreabă: „— Luli!, Luli, de ce te iubesc? Dar răspunsul era în brațele lui. Îi desmierdă obrajii, părul, trupul pe care mîinile alunecau înnebunite, bîndu-și din ele noua beție, care dădea foșnet sîngelui și un întuneric creierului ca un dans în iad". Covîrșitoare însă sînt afinitățile elective, intelectualo-artistice. De aceea misterul și armonia erotică nu rezistă rivalității cu necunoscuta înzestrată cu har literar. Cîtva timp, Catul Bogdan crede că talentata sa epistolieră e întruchipată de prozaica Gabriela, fire înrudită cu Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*. Însă înainte de a afla adevărul asupra confuziei făcute, reacțiile erotice îl avertizează pe profesor asupra diferenței între amorul pentru Luli și cel iluzoriu pentru Gabriela: „Ochii lor se întîlniră. Gabriela fugi pregătindu-se pentru

Scanned with OKEN Scanner

noapte. O așteptă în etac, limitat la o simplă dorință fizică, după cum arcul, cînd se întindea nu-i decît viitorul săgeții". Ca și finalul *Ultimei nopți...*, sfîrșitul romanului *Lorelei* îngroașă moralist trăsăturile trecînd din zona probelor inefabile ale spulberării sentimentului la justificări explicite. Din personaje complementare cum erau la început, cu mici deosebiri arhetipale între femeia ideală și cea superioară, cele două eroine devin personaje antitetice. Nicolae Ciobanu remarca: „În relevarea terestrității și utilitarismului Gabrielei, Ionel Teodoreanu nu poate evita procedeul facil al cufundării personajului în frivolitate și imoralitate" [1].

Delia Enăchescu din *Fata din Zlataust* are trup pentru că-i defăimată din pricina lui. Misterul feminității Anișoarei stă de fapt dincolo de farmecele ei fizice, descrise amănunțit. Onestitatea pe care toată lumea i-o contestă, iubirea pe care o pune în dăruire, dar nu în vorbe, sînt mascate de ostentația atractivității ei fizice, de puterea de seducție a trupului. Misterul Deliei, mister al senzualității care declanșează odioasa compromitere a reputației sale, precum și destrămarea căsniciei, nu-i al ei, ci provine din secretul rușinos al perversității Ralucăi. Scriitorul pune în lumină farmecele fizice ale Deliei, deși ea face parte ca structură din seria Monicelor și Olguțelor, din necesitatea de a surprinde sufletul abisal al Ralucăi Sănătescu. Metaforizarea excesiv lirică sugerează la Teodoreanu esența erotică, ocolind întotdeauna însă estetica urîtului, plonjarea concretizator artistică în fiziologic și anatomic Altfel se petrec lucrurile în opera lui Camil Petrescu. La autorul *Ultimei nopți...*, prezența trupească a femeii depinde în primul rînd de dispoziția partenerului masculin, de felul cum acesta o receptează. Trei scene intime marchează începutul și sfîrșitul iubirii între Ela și Ștefan Gheorghidiu. În prima, trupul femeii inspiră o irezistibilă atracție, în a doua — cu toate că timpul nu-l putuse transforma foarte mult — i se subliniază cu duioșie micile cusururi, în a treia sînt reliefate numai defectele. Aceleași detalii fizice se schimbă în contrariul lor în ochii bărbatului. În prima fază: „Era vînjos și viu, trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca al

[1] N. Ciobanu, *op. cit.*, p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

felinelor. Pielea netedă și albă avea luciri de sidef. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, așa ca ale lebedei, din ocoluri. Sînii robuști, din cauza mîinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau grațios, ca niște fructe oferite, coșul pieptului, ca sub ei, spre pîntec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru cînd erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și cînd feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi". În faza întîia, la prima vedere, Camil Petrescu pare să uzeze de un procedeu invers celui din proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Trupul se însuflețește prin sentimentele depozitate în el. Naratorul vrea parcă să ajungă prin intermediul posesiei fizice la frumusețea morală: „Eu priveam ochii îndoliați, care vegheaseră nopți de-a rîndul deasupra patului prietenei bolnave, mîna palidă care scotea din camera suferindei ligheanul cu pansamente murdare schimbate, aceeași mînă palidă care copia zeci și zeci de pagini pentru mătușă. Am prins să caut în tot trupul acesta de prințesă dornică sufletul, floarea gîndului și a loialității". În a doua scenă, intimitatea creată de-a lungul vremii dă fanării trupului un farmec în plus datorită armoniei între soți de-a lungul a cîțiva ani: „Negreșit, trupul alb auriu al acestei femei nu era fără cusur. Evitînd să aibă un copil ca să nu-și diformeze corpul, din cauza brutalității tratamentului ajunsese la rezultatul opus. Cînd eram furios și sufeream din pricina ei, simțeam un fel de drojdie de satisfacție că sînii, nici chiar atunci cînd era culcată pe spate, nu mai aveau acea elasticitate dură de fructe, că acum, cînd se măriseră, alunecau ușor, firește prea puțin, înspre coaste, fără să mai afirme neastîmpărata mură, ca un sigiliu al voluptății, din vîrful lor. Plinul șoldurilor nu mai avea liniile de liră de la început și era ciudată corespondența între impresia aceasta de scădere, de atrofiere pură a lor și înflorirea molatică a sînilor. Mușchii coapselor, care erau, în zilele dintîi întinși, semeț, de la genunchi pînă la șold, acum se relaxau, mai catifelați, mai dulci la pipăit, imperceptibil, spre interiorul picioarelor. Dar atît de inexplicabile sînt întortocherile iubirii, că acum, cînd o simțeam înduioșat alături, tocmai aceste scăderi erau pentru mine prilejuri de voluptate".

Scanned with OKEN Scanner

Cînd Ştefan Gheorghidiu nu-şi mai iubeşte soţia, acelaşi trup devine flasc, greoi: „Cum sînt culcat pe spate, cum sînt fără chef, ea are inspiraţia nefericită să facă singură demersurile îmbrăţişării... Prin cămăşuţa fină, aşa cum stă în genunchi, aplecată deasupra mea, sînii îi atîrnă ca două pungi şi pîntecul a început parcă să se îngroaşe. Chiar după ce m-am însurat, prietenii mă îmbiau la petreceri cu cocote, dar şi cînd izbuteau să mă convingă şi oricît erau de frumoase, aveam impresia că mă culc cu manechine de cîrpă, fără acea căldură tainică animală, care, cînd ţi-e scumpă, te înduioşează şi te deznădăjduieşte în nebunia unei totale îmbrăţişări. Nevasta mea e albă şi cu precizări de grăsime, iar eu aş vrea în clipa asta să simt pe pieptul meu genunchi mici ca merele şi să descopăr colţuri noi într-un trup de ţigăncuşă subţire şi cu muşchi nervoşi." În realitate, femeia e aceeaşi care veghease prietena bolnavă şi copiase pagini pentru mătuşă, dar sentimentele partenerului s-au schimbat, proiectîndu-se asupra trupului. Calităţile adevărate sau părelnice dispar, iar corpul contemplat cu luciditate ostilă se urîţeşte. Înainte de a avea certitudinea trădării, Ştefan Gheorghidiu nu o mai găseşte atrăgătoare pe Ela şi atunci îi retrage însuşirile dinainte, generate de atmosfera afectivă a interpretării lor. Iluziile despre generozitatea Elei se spulberă şi ele, devreme ce această generozitate nu se înscrie în sentimentul de devoţiune pentru el.

Bunătatea este pentru Camil Petrescu un har al femeii superioare. Elevaţia doamnei T. constă în principal în această bunătate, calitate asupra căreia vom reveni, printre componentele senzualităţii în opera camilpetresciană. În lucrarea sa *Logica dinamică a contradictoriului,* Stéphane Lupasco susţine că absolutul este afectivitatea. Logicul nu e niciodată dat ; el devine. Iar conştiinţa nu e nici ea imobilă, ci în mişcare. Afectivul este întotdeauna un dat şi o stare. Spre deosebire de logic care există, adică stabileşte relaţii în vederea cunoaşterii, afectivitatea este. Etica şi estetica (fapta şi creaţia), ca şi erosul şi mistica dobîndesc un nou sens, ţinînd seama de raportul abisal între logic şi afectiv, raport care joacă un rol catalizator între cele două fenomene. Putem conchide în lumina acestei teorii că certitudinea, absolutul pe care eroii lui Camil Pe-

Scanned with OKEN Scanner

trescu, negăsindu-le în logica vieții, le caută în femeie prin intermediul senzualității, sînt, în realitate, absolutul afectiv care, în conexiune cu logicul, ar permite o catalizare, împăcîndu-l pe personajul masculin cu existența. Sub acest aspect, modalitățile complexe de construcție la nivelul compoziției și personajelor *Patului lui Procust* sînt semnificative. Pe de o parte, nici Fred Vasilescu nici doamna T. nu-și confiază preocuparea centrală a existenței imediat, ci pe căi ocolite, prin intermediul istoriei altui sau altor personaje. În scrisorile doamnei T. avem de-a face cu D., tip trist dar și dezgustător, menit să pună în evidență calitățile lui X. (alias Fred Vasilescu) și deci să dea mai mult conținut iubirii nemărginite pe care eroina i-o poartă. În însemnările lui Fred, în vederea aceluiași scop de a reliefa însușirile ființei iubite, se subliniază inferioritatea Emiliei și, totodată, îngemănarea de destin erotic a aviatorului și al lui Ladima. S-a observat subtilul joc al simetriei între personaje și al perspectivelor morale și filozofice pe care acestea le deschid. Ne vom opri asupra uneia din funcțiile simetriei revelate într-un studiu care ni se pare important pentru cheia personajelor camilpetresciene și anume, aceea de a descoperi prin similitudinea relațiilor, în ciuda diferențelor apreciabile dintre termenii lor, mecanismul psihologic comun, acela al iluzionării.[1] Vrînd să opună femeia superioară celei de joasă speță, prin interpretarea unor atitudini simetrice în planul eroticului, autorul folosește antiteza. Bunătatea care o determină pe doamna T. să-i cedeze fără amor lui D. (și, de altfel, la început și lui Fred), deoarece moralmente simte nevoia să răsplătească un gest frumos ori o iubire constantă, o înalță pe eroină. Aceeași situație în cazul Emiliei (căci micile servicii făcute de Ladima contează atît de puțin față de sărăcia și înfățișarea lui mizeră) o coboară pe actriță în ochii cititorului. Curățenia corporală și igiena strictă a doamnei T. îi dovedesc sensibilitatea ; ale Emiliei — meseria pe care o face. Umilințele la care îl supune doamna T. pe D. demonstrează corectitudinea, respectarea adevărului sentimental ; cele

[1] Ion Rotaru și Sorin Alexandrescu, *Analize literare și stilistice*, *Patul lui Procust* (S.A.), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

impuse de Emilia lui Ladima sînt odioase (deşi aceasta le mai estompează sub vălul minciunii). G. Călinescu socotea ca false cele două ipostaze feminine, doamna T. „prea cerebrală" şi Emilia „prea bestie", acordînd credit versiunii obiective a „dosarului de existenţe" a cărui autenticitate stă tocmai în subiectivitate şi relativitate, nu numai în ce priveşte punctele de vedere ale personajelor, ci şi în interpretările diferite date de autor aceluiaşi gest trecut prin prisma afectivităţii sale. Iluzia faţă de ei înşişi şi faţă de lume îi împiedică pe Ladima şi pe Fred să trăiască, fiindcă nu găsesc calea să se impună într-o societate unde sînt de la început manevraţi fără voie. Ladima cînd se împotriveşte e azvîrlit în neagra mizerie. Fred, „viţelul de aur", e luat în derîdere şi de prieteni şi de oamenii pe care-i admiră — căutînd în van să se apropie de ei — atunci cînd vrea să facă şi altceva decît să se mulţumească cu condiţia de băiat de bani gata. Între cei doi şi femeile pe care le iubesc se statorniceşte un insuportabil raport de dependenţă ce determină încercarea de restabilire a egalităţii prin autoiluzionare. Ladima visează căsătoria cu Emilia, deşi tot ce ar putea şti despre ea, dacă ar dori să afle, ar arăta absurditatea acestui proiect. Lui Fred doamna T. îi inculcă gusturile, preferinţele şi manierele erotice, nepervertite dar excesive pînă la demenţă. Doamna T. nu cunoaşte saţietate şi răbdare, ia totdeauna iniţiativa. Îi trimite sau aduce flori, îl învaţă să preţuiască mîncărurile sau peisajele, decide cînd poate să reinstaureze relaţiile trupeşti. Sub delicateţea ei, în mănuşa de catifea, se simte mîna de fier ; femeia independentă şi sigură de sine stă mereu de veghe. Deşi suferă cînd se desparte de Fred, se resemnează şi-şi duce mai departe existenţa, în timp ce prea iubitul aviator, ferindu-se instinctiv de apropierea totală, se ţine mereu la curent cu existenţa ei, mistuit de „faptul cumplit care e cancerul vieţii mele, care mă face să fug de femeia iubită".

Dragostea atît pentru doamna T. ca şi pentru Emilia constituie o probă de confirmare a esenţei lor feminine, în pofida aparenţelor. Emilia vede în iubirea pe care o inspiră o dovadă a respectabilităţii la care tinde, deşi nu se hotărăşte să-şi părăsească meseria lucrativă pentru un trai plin de lipsuri. De aceea păstrează laolaltă cu scri-

Scanned with OKEN Scanner

sorile lui Ladima și fotografia „logodnicului" mustăcios. La doamna T, există speranța de a fi pur și simplu iubită cu adevărat după eșecul mariajului și despărțirea de Fred, fiind mereu disponibilă. Căci, la drept vorbind, dintre toți presupușii admiratori, credincios îi rămîne doar D. (iar el oare nu caută în ea farmecul idilei din adolescență?) Resemnarea doamnei T., automulțumirea Emiliei, indică o simetrică, posibilă echilibrare în antiteză cu destrămarea interioară a lui Fred și a lui Ladima. Încercarea acestuia din urmă să însceneze amorul pentru doamna T., fiindcă nu reușește să depășească impasul pierderii Emiliei, oferă un paralelism cu înscenarea, probabilă, a accidentului lui Fred. La femei iluzia e încă posibilă, la bărbați, nu. Autorul epilogului și el cucerit de farmecele doamnei T., îi prevede o viitoare legătură de dragoste.

În ambele romane ale lui Camil Petrescu, femeia, în clipa cînd nu este sau nu mai este o proiecție a năzuințelor bărbatului, subminează cuplul fie prin superioritatea, fie prin inferioritatea ei, după o perioadă mai lungă sau mai scurtă de intimitate. Ca măsură de prevedere, personajul masculin pune între el și femeia iubită un stop în amorul fizic. Fred cel sensibil procedează pentru obținerea acestui rezultat cu neasemuită grosolănie. Ladima își dă o scuză romantică pentru a amîna sentința care să-i distrugă iluzia: „Nu am părăsit nici o clipă nădejdea că tu ai să fii nevasta mea. Dacă nu am făcut nimic care să-ți arate cît de adîncă și nestrămutată e dragostea mea, dacă nu ți-am cerut decît cîte un sărut, a fost pentru că te iubesc atît de mult, că nu doresc să fii a mea decît ca nevastă..."

S-au emis diverse păreri contradictorii asupra misoginismului lui Camil Petrescu. Autorul se apără de o asemenea acuzație, afirmînd în *Ultima noapte...*: „Bineînțeles trebuie să fii dintre cei care cred în noblețea feminității în general, dintre cei care au jucat totul pe cartea ei, ca să vorbești de nerușinare și infamie". Dar fenomenul nu e atît de simplu. Ce înțelege Camil Petrescu prin noblețe feminină? Răspunsul îl găsim formulat ca un deziderat într-una din *Notele zilnice*: „Ah, o femeie care să fie atît de puțin frumoasă, încît să nu se observe, să-ți lase liniștea, atît de senzuală ca să-ți calmeze nervii, atît de bună ca-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

maradă, încît cu averea ei să poţi realiza Etica, Estetica, Sociologia"[1]. Evident, o socoteşte un subordonat şi nu un egal. Cînd nu respectă acest raport, ea ajunge o Cătălină, cînd depăşeşte capacitatea partenerului devine stînjenitoare. Şerban Cioculescu trăgea concluzia: „Individualist fără scăpare, Camil Petrescu nu poate crea în ordine masculină decît bărbaţi după chipul şi asemănarea sa, iar în ordine feminină, decît femei instinctive şi slabe, dacă fac o excepţie pentru Ioana Boiu, eroina din *Suflete tari*, care nu e altceva decît o replică feminină a prototipului său masculin".[2] Aparent criticul are dreptate în sensul încercării scriitorului de a arăta dependenţa femeii de bărbat, dar conflictele din piesele şi romanele sale nu sînt declanşate tocmai de punerea acestei dependenţe sub semnul întrebării? Fie datorită lipsei de elevaţie, fie datorită interesului, dar de multe ori fără un motiv precis, răsturnarea raportului de dependenţă a femeii devine cheia operei camilpetresciene. Această situaţie îşi are sorgintea şi în faptul că gînditorul modern care era Camil Petrescu nu putea să nu recunoască posibilităţile femeii, capacitatea ei. Logica îl face s-o creeze nu numai pe Ioana Boiu, dar şi pe doamna T., împodobindu-le cu multiple calităţi de toate felurile, în special pe a doua — într-atît încît superioritatea ei îl striveşte pe partener, ceea ce, în pofida declaraţiilor sale — in abstracto — e intolerabil pentru scriitor şi netolerat de eroul său.

În ciuda eroticii îndrăzneţe din paginile camilpetresciene, e evident protestul faţă de reducerea dragostei la relaţia trupească, deşi corpul e descris în cele mai diverse poziţii şi cu complete detalii fiziologice. Polemizînd, ca de obicei, în teatru şi roman cu opiniile acreditate, istorice sau estetice, Camil Petrescu răspunde, parcă, în *Patul lui Procust*, afirmaţiilor lui Ibrăileanu. Pornind de la comparaţia frumuseţii corporale a Emiliei cu a doamnei T., se ajunge la generalizare: „Se spune adesea: Femeile nu trebuie să arate prea mult din corpul lor, căci atunci dispare «miste-

[1] Camil Petrescu, *Note zilnice* (1927—1940), text stabilit, note, comentarii, indice de nume şi prefaţă, de Mircea Zaciu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975, p. 38.

[2] Şerban Cioculescu, *Camil Petrescu*, *Adevărul*, an 43, nr. 14386, 18 noiembrie 1930, p. 3.

rul, atracția»... Ca și cînd misterul unei femei ar sta în sexul ei, iar nu în sufletul ei. Unii merg mai departe și se întreabă cu îngrijorare, auzind despre progresele nudismului. Cum? Să dispară ceea ce făcea misterul femeii, îmbrăcămintea? Atunci dispare feminitatea.

Dar sînt femei goale ca un măr, care au mai mult mister decît zeci de femei îmbrăcate pînă sub bărbie. (...) Se spune că unii, socotind iubirea cu veleități de alegere și exclusivitate, drept o prejudecată infiltrată de spiritul burghez, au încercat s-o desființeze printr-o educație contrară, tratînd amorul ca pe un instinct, asemeni celorlalte, fals împodobit pînă acum cu o aureolă pasională. A fost redus la stricta lui importanță prin educația neipocrită a sexelor laolaltă, prin nuduri integrale, pe stradă chiar, și prin încurajarea împerecherilor libere. Eroarea cea mare a fost că au crezut că amorul în acestea rezidă... Dar doi inși pe o plaje, în care e o învălmășeală de picioare și mîini, se gîndesc și se simt ei pe ei înșiși cu totul deosebiți de ceilalți, care rămîn tot atît de numeroși și de asemănători între ei ca pinguinii pe mal. Numai că s-au gîndit și au și creat o nouă realitate."

Dezgolirea trupului ca mijloc de caracterizare a personajului feminin cunoaște o spirală în romanul nostru interbelic. La Ionel Teodoreanu, unde liricul și narativul tind vag spre analitic, impudicitatea aparține femeilor fără resurse intelectuale. Plastica trupului constituie singura lor posibilitate de comunicare. Adina, conștientă de acest lucru, se codește să-i scrie lui Dănuț mai mult de cîteva cuvinte (desigur în epistoleria lungă și încărcată din ciclul Medelenilor practicată și de Dănuț și de Olguța și de Mircea, biletele Adinei de numai o pagină sînt succinte). Această rezervă se explică: „Singurul ei stil era trupul, pe care-l mînuia cum voia. Nu știa să scrie. Tot ce punea pe trup cădea bine; pe hîrtie, nu (...) N-avea darul de a pune în cuvînt nici bătăile inimii, nici îngemănata curbă a sînilor, nici culoarea ochilor, nici lumina părului. Nu știa să pudreze cuvîntul, nici să-l îmbrace astfel încît mai atîtătoare să-i fie goliciunea, nici să-i dea descurajarea umerilor, nici candoarea buzelor, nici ritmul coapselor, nici parfumul părului". În *Patul lui Procust* există o nuanțare între libertatea trupului gol și impudicitate. Emilia nu ezită

Scanned with OKEN Scanner

în a se dezbrăca, în a fi văzută goală alături de amantul întîmplător de către sora ei sau de către altcineva. Trupul îi este un instrument de lucru și îl tratează ca atare spre stînjeneala lui Fred. Doamna T. pudică, are însă cultul trupului gol, cult inclus într-o estetică generală și devenit disciplină fizică în spiritul unei sănătoase educații germane. Îi place să se plimbe nestingherită goală prin casă. Amorul îmbrăcată sau în locuri neadecvate o umple de dezgust.

De la contemplarea trupului feminin de către bărbat, ajungem în romanele lui Sebastian la autocontemplarea lui atentă și înțelegătoare de către eroină. Scena băii fierbinți pe care o ia Nora din *Accidentul,* după ce cade pe stradă, determină o evaluare a trupului regăsit aproape intact. Prezența alături a salvatorului ei, pe care abia l-a cunoscut, n-o deranjează de fel ; dar nu pentru că vrea să-i înflăcăreze imaginația precum Emilia pe cea a clienților ei, ci datorită unei comportări firești, de camaradă, lăsînd deschisă perspectiva amoroasă fără ostentație, insistență ori prejudecată.

În romanul ciclic al lui Stere, trupul e departe de a deține taina sacră a feminității. El prefigurează un simbol și cel mult un legămînt care certifică iubirea. Între mister și idealitate Stere țese alte legături decît Gib Mihăescu. Din respect pentru femeie ca egală a bărbatului, se naște admirația care întrupează idealul feminin, îl face concret și accesibil. Totodată însă, autorul ajunge, acordînd același nimb multor femei, să le pună sub un numitor comun al idealității fără deosebire și fără aprofundare psihologică. Femeile de calitate devin toate „femeia", ființă minunată prin eroism și putere de sacrificiu. Cu un rudiment de fizionomie proprie ele intră în categoria tovarășelor de luptă sau de viață, împărtășind țelurile revoluționare ale personajului autobiografic Vania Răutu. Atitudinea romancierului față de femeie se susține mai mult teoretic, episoadele amoroase fiind convenționale și livrești. Liniile trupului femeiesc inspiră mai presus de desfătarea simțurilor o satisfacție estetică, sînt înălțate în artă ca o năzuință umană veșnică, avînd capacitatea de a crea martiri. Pornind de la impresia ce i-a făcut-o luptătoarea narodnică Maria Culiceeva, autorul generalizează normele frumuseții femeii : „E ceva neînțeles, misterios în Maria. Cînd o privești, îți dai bine seama că nu

Scanned with OKEN Scanner

din frumusețea convențională a trăsăturilor feței, nici din liniile corpului ei, radiază acel farmec nebiruit care o caracterizează. Independent de exterior, în toată firea ei, ea impresionează ca un fel de sublimat al feminității. Simți că pentru asemenea femeie ai putea primi cu bucurie toate caznele — și nu pentru un sfert de oră de... gimnastică...

Ce grandioasă e concepția homerică, după care două popoare se războiesc decenii pentru o femeie! Ea singură ar ajunge să invedereze geniul Eladei antice. Și doar acei ostași crunți nu puteau visa la Elena cea frumoasă pentru... gimnastică! Dar legenda Nitocris? Mii de generații nesfîrșite de felahi vorbeau despre fantoma unei femei care ar locui în piramida faraonului Nykerinos de la Giseh. Ea ar apărea din vreme în vreme înaintea unui bărbat, goală și prea frumoasă — și acesta înnebunește de dragoste nestinsă.(...) Aici farmecul eternului feminin a biruit nu numai moartea, ci și uitarea — milenii de uitare!..." Dacă în întregul ciclu elementele socialiste din gîndirea lui Stere duc la o concepție nouă, avansată despre femeie și rolul ei în societate, prozatorul nu evită capcana absolutizării, de astă dată nu coborînd-o, ci așezînd-o pe un piedestal. Relevînd din fiecare prietenie sau dragoste aspectul idealizat al femeii, ștergînd diferențele dintre caractere, figurile rămîn abstractizate, nu îndestul de convingătoare. Cînd își aduce aminte de cele care au trecut prin viața lui, în timp ce contemplă muntele Rosa, personajul autobiografic confirmă că eroinele sale rămîn gracile umbre: „Chipuri grațioase și transparente, și totuși vii și vibrante încă în adîncurile inimii sale: Ilenuța... Undina... Fanny... Tania... Maria Culiceeva,... Elisa... Și toate se șterg, se topesc, biruite de o singură icoană, născută din veșnica nostalgie a idealului, estompată în plutirea de lumini opalizate..." Varvara Lieșcova încearcă să-i stăvilească această tendință de idolatrizare făcîndu-l atent că, eliberată din jugul unei poziții sociale inferioare de lungă durată, precum și de prejudecățile curente, femeia are dorinți și simțiri similare cu ale bărbatului. Răutu dă sfielii resimțite față de femei o explicație care va rămîne în continuare temeiul dar și scuza comportării sale cu ele. El le consideră alcătuite dintr-o materie sensibilă mai fină și prin aceasta superioare: „Femeile sînt mai fine, au suflete mai delicate, mai diafane decît ale noastre. De cîte

Scanned with OKEN Scanner

ori am putut admira — cu un dureros sentiment de inferioritate — spiritul lor de jertfă, eroismul lor ca și nemărginitul izvor de simpatie, de altruism care bate în inima lor". Acest punct de vedere îl va așeza pe eroul lui Stere la antipodul celor cazuiști și rezervați, ori suspicioși și veșnic nesatisfăcuți din opera lui Ibrăileanu, Camil Petrescu și Holban. Credul pînă la naivitate. Vania Răutu trăiește cu fiecare legătură sentimentală, iubirea perfectă, spulberată de împrejurări sau misiuni umanitare de ordin superior. O banală aventură avută cu soția ministrului Nitza — Vasilescu este ridicată la rangul de poveste de dragoste, sacrificată pe altarul datoriei la chiar îndemnul iubitei. Tendința de a generaliza, de a găsi în orice femeie „femeia" în ce are ea sublim (dar nu și unic) îl duce pe erou la mitul platonician, mult invocat în romanul nostru interbelic. În volumul *În ajun* el e menționat nu drept o căutare precum la Rebreanu sau Aderca, ci ca o ilustrare fericită, a fuziunii desăvîrșită „a două suflete în armonioasa contopire într-o singură ființă a soților predestinați din veșnicie". Patima trupească subordonată comuniunii intelectuale este descrisă cu exterioritate și bune maniere care o desenzualizează total. Despre Ivonna se spune: „Ea nu cunoștea fățarnicele manevre de cochetărie și nu se jena să se arate în fața lui Răutu cu o delicioasă impudicitate în nuditatea ei sculpturală. Nu arareori în muzee se oprea în fața marilor creațiuni, discutînd liniile corpului uman. Mai cu seamă o entuziasma David și Michel-Angelo. Nu se sfia să facă comparațiuni îndrăznețe și sugestive. Totuși nu avea nimic de bacantă. Și acum, îngenuncheată în fața iubitului, ea evoca icoana duioaselor sfinte ale lui Rafael cari și cuprinse de extazul religios, radiază de feminitate caldă, de blîndă pietate și supremă armonie. În dragostea ei, în adevăr această radiere spiritualiza și înălța și cele mai păgîne debordări, transfigurînd pasiunea ei ca o sublimizare a celor mai adînci porniri ale inimii omenești."

Rezervă la Ibrăileanu, pudoare și livresc în imaginea erotică la Stere, indică la primul prin analitism delicat, la altul prin naivitate și idealizare, viziunea despre dragoste a unor creatori dintr-o generație anterioară celei ale lui Camil Petrescu, Sebastian, Aderca, Holban. Deși apariția *Adelei* și a ultimelor volume din *În preajma revoluției* e

Scanned with OKEN Scanner

posterioară *Ultimei nopți...*, avem de-a face cu opere de la apusul vieții sentimentale a autorilor lor. Prețuitori ai femeii și adepți — în spiritul opțiunilor lor social-politice — ai emancipării acesteia, Ibrăileanu și Stere sînt totuși tributari, în concepția despre, revelarea erosului, unei epoci revolute. Dominați de literatură, își închipuie eroine de natură turghenieviană, tălmăcind din această perspectivă gesturile și cuvintele personajelor feminine, atribuindu-le mister sau exaltare. În ciclul *În preajma revoluției*, nu accidental militanta Varvara Lieșcova, întîlnită în exilul siberian și distinsa cuconiță Ivonna, îl pomenesc cu aceeași vibrație pe Turgheniev cînd vine vorba despre amor. Lieșcova îi spune lui Vania: „Dar adu-ți aminte de romanele lui Turgheniev: un amor adevărat e întotdeauna nenorocit. Fiindcă el nu se poate naște decît din setea infinită, care nu poate fi niciodată satisfăcută, nu poate fi potolită. Dar tocmai în nenorocirea aceasta poate stă și suprema fericire pentru că te ridică deasupra banalităților existenței. Îți ascute mintea, îți oțelește voința, îți dă aspirațiuni eroice, capacitatea de jertfă..." Din alt unghi decît cel al luptătoarei își justifică preferința Ivonna, comparîndu-l pe Turgheniev cu Tolstoi și Dostoievski: „...Turgheniev e un prieten care citește în inima unei femei, pătrunde în tainițele ei cele mai ascunse și cu o delicateță și caldă prietenie, caută s-o lămurească pe ea însăși de ce se petrece în sufletul ei, să-i vină în ajutor... Nu cunosc nici un alt poet care posedă atîta farmec, pentru că știe să iubească o femeie pentru dînsa nu pentru el..." Eroina din *Adela* se împotrivește, mai bine conturată psihologic, acestei aure livrești pe care prietenul vrea să i-o atribuie: „Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de femeie ca de un sanctuar (...) Dar femeilor nu le place să fie tratate ca niște sanctuare (...) Nu sîntem sanctuare!"

Pentru Ibrăileanu și Stere femeile întruchipează reveria literară. Pentru Holban, cum am mai arătat, eroinele din cărți devin termen de comparație pentru cele din viață, personajul masculin autoironizîndu-și tocmai tentația de a amesteca livrescul cu existența cotidiană, de a respinge realul și palpabilul imperfect din cauza idealizării erotice generată de figurile literare.

C-da 89 coala 11

Scanned with OKEN Scanner

Deşi se glosează mult despre misterul feminităţii şi la Holban şi la Sebastian, enigmaticul începe să se estompeze în cursul analizării mecanismelor psihologice ale eroilor. Despărţirea realului de livresc contribuie la înţelegerea arătată de personajul masculin faţă de femeie şi de înfăţişarea complexităţii omeneşti a acesteia care nu intră în tipare prestabilite. Capriciul şi misterul, drept trăsături ale eternului feminin nu mai sînt privite convenţional.

E uimitor ce puţin loc are trupul în romanele de disecare erotică ale lui Holban. Scenele intime sînt evocate doar, prin cîteva sugestii; ce contează rămîne efectul lor asupra dăinuirii relaţiei amoroase. În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, în episodul desvirginării Irinei se menţionează doar sînii goi. Bărbatul domină femeia, mai ales pe plan intelectual şi aşa o şi cucereşte. Posesia fizică e un corolar, o paranteză în timpul lecturii sau al discuţiilor literare între cei doi.

Pe erou îl interesează senzualitatea iubitei doar atunci cînd prin reluarea raporturilor intime doreşte *s*-o împiedice să se gîndească la căsătoria cu altul. Romanul *Ioana* aduce puncte de vedere noi în sondajul feminităţii. Motivul surprizei pe canavaua obişnuinţei, pe care îl semnala Beaumarchais cu ironie ca pe o necesitate, devine la Holban un semn al alterităţii femeii faţă de bărbat. Surpriza guvernează relaţia amoroasă în Ioana încă din momentul armoniei totale, mult înainte de epoca sfîşierilor reciproce. Mîndria bărbatului de a fi transformat fecioara în femeie nu se manifestă imediat după posesie, ci la cîtva timp cînd el constată cu mirare schimbarea petrecută: „Pe Ioana am descoperit-o adolescentă, cu mine crescuse şi se împlinise, şi din cauza dragostei pentru mine se făcuse femeie. Dacă cineva n-o văzuse de multă vreme, reflecta neapărat: «Cum te-ai schimbat, Ioana!», înţelegînd prin această vorbă, desigur, şi preocupările care se schimbaseră, şi obiceiurile, şi rochiile cu totul altele, dar mai ales transformările fizicului. Eu nu-mi dasem seama de nimic. Şi acum, la gară, după trei zile de despărţire (poate şi din cauză că Ioana retrăia emoţiile ca la început), am reconstituit aerul ei provincial, care mă izbise la prima dată, şi apoi, pe rînd, tot ceea ce i se întîmplase cu mine, căci se mărise, se îngrăşase uşor, avea o prestanţă de femeie (am reflectat: «Ce

Scanned with OKEN Scanner

uimitor i-ar sta într-o rochie de bal!»), și eram mîndru, ca și cum minunea mi se datorește numai mie". Elementul surpriză necesar naturii reflexive a eroului, dar și habitudinii pîndite de plictis, devine pivotul analizei psihologice a personajului masculin. Chinuitoare dar interesantă pentru Sandu, ajunge Irina numai cînd îi dă vestea neașteptată a eventualului ei mariaj, cînd Ioana are o temporară legătură cu altul, cînd Dania se deosebește de el prin mediul social și etnic. De aici o succesiune de constatări despre alteritatea femeii, ținînd de esența feminității în care instictualitatea își are locul ei. Aceste constatări apar în romanele lui Holban (cu toate că autorul protestează împotriva generalizării) sub formă axiometrică: „Misterul feminin... Nu este nevoie să asiști, cum am asistat, la întîmplări mari ca să te înfiori. În mijlocul conversației celei mai tandre, cînd femeia este de perfect acord cu tine, și aprobarea ei vine complect, fără să fii deloc vinovat, printr-o vorbă neprevăzută distruge construcția tuturor planurilor" sau „Cu noi bărbații nu se pot petrece surprize, chiar dacă am trăi viața cea mai aventuroasă. Sîntem conștienți de ce am făcut, sau, în orice caz, ne luăm răspunderea pentru tot ce a fost, pentru noi înșine. De aceea poate sîntem mai puțin proaspeți, purtăm întotdeauna după noi întreg trecutul. Femeile trec prin toate transformările, renăscînd de fiecare dată. Par, în momentul trăirii, că pun toată frenezia corpului și a sufletului, și totuși, după un timp constați că pentru ele n-a fost decît o închipuire. Nu mai recunosc nimic din propria lor viață trecută, și nici nu au ambiția s-o salveze, pentru a avea o scuză. Ca valul fermecat care se apropie de mine, plin de sunete și de scîntei, dar curînd se destramă, ca să încerce o nouă construcție". Unele din aceste reflexii marchează de fapt șovăiala masculină de a permanentiza legătura și, precum altădată în cazuistica lui Codrescu ori Bîzu, stau la baza atitudinii lui Sandu, ceea ce a și provocat interpretările călinesciene despre lipsa de înțelegere reală a autorului față de femeie, menționate anterior. Următoarea cugetare se aplică mai mult eroinelor din cărți: „Femeile nu se tem să facă nici o imprudență ca să știe toată lumea, sînt în stare să mărturisească oricui amorul, să braveze pe oricine dacă e nevoie, în timp ce bărbatul — nu mă refer la secături — păstrează discreție, nu ca să nu o

Scanned with OKEN Scanner

compromită pe iubită, ci din timiditate, din oboseala de a da explicații tuturor, poate din ezitarea de a anunța o hotărîre definitivă". De altfel, livrescul revine frecvent, voluntar sau involuntar, în judecățile făcute. Dar cînd realitatea își ia ca punct de referință literatura, autorul opune, și în privința reacțiilor în intimitate, logica personajelor literare lipsei de consecvență și întîmplătorului cu care reacționează cele din viață: „În femeile din romanele rusești găsesc, alături de intensitatea sentimentelor, și capriciul cu care se produc ele. La francezi, agitația Hermionei depinde de Pirus, după un plan matematic. Agitația Ioanei n-are de multe ori nici un fel de explicație.(...) Dar, în definitiv, e pueril să asemăn pe un om cu un piano, care are un spațiu bine calculat între sunetele clapelor".

Cu *Ioana* avansăm cel mai mult spre surprinderea acelei alterități care nu exclude egalitatea între sexe atît în raporturile fizice, cît și în cele psihice și intelectuale. Senzualitatea difuză a femeii, sensibilitatea față de gestul mărunt, mai neașteptatele schimbări de dispoziție etc. sînt semnalate nu ca trăsături care s-o pună într-o situație de inferioritate față de bărbat. În amor, fără a ocoli carnalul, autorul nu-i acordă însă un loc prioritar precum Camil Petrescu, nici nu-l detașează de femeia ideală ca Ionel Teodoreanu. Stăruința lui Holban urmărește punctele de contact temperamental. Într-adevăr, cei doi îndrăgostiți se torturează reciproc din nevoia amîndurora de a-și investiga cu luciditate fiecare mișcare lăuntrică, pîndind totodată reacția partenerului. Ne întrebăm aproape, dacă ar lipsi drama geloziei, cum și-ar alimenta această nevoie de chinuire, devenită indispensabilă iubirii lor.

Ioana, ca și doamna T., se află în categoria femeilor superioare datorită inteligenței și culturii care nu sînt numai enunțate de cei din jur precum în *Patul lui Procust* (căci scrisorile eroinei lui Camil Petrescu nu dovedesc decît simț de observație și o alcătuire mai senzitivă), ci intră în acțiune în argumentele discuțiilor, în apărarea preferințelor literare. Comuniunea fizică și sentimentală depinde de tărîmul predilect al culturii în care se mișcă cei doi amorezi. Statornicia dragostei purtată de Ioana lui Racine, pe care al doilea amant, spre deosebire de Sandu, nu-l admiră cum trebuie, constituie o demonstrație a faptului că aventura

Scanned with OKEN Scanner

nu a satisfăcut în femeie adevăratele fibre sufletești, că deci n-a contat prea mult. Relativismul proustian slujește în reliefarea egalității între cele două personaje principale, ambii eroi avînd dreptate de a se învinovăți, cu aceeași forță intelectuală și spirituală unul pe celălalt, de ruptura produsă: „Nimeni, notează Sandu, n-ar putea să răspundă precis nici măcar cine a fost MAI vinovat. Aceste rînduri sînt complect nedrepte. Ar trebui să-și scrie și ea romanul ei, așa cum îl vede ea, și nu cum îl transform eu, căci consider pe Ioana egală cu mine și în stare să-și noteze cele mai impalpabile stări sufletești. Din lectura celor scrise de amîndoi un al treilea ar putea să-și facă o convingere". Orgoliul bărbatului, care în *O moarte care nu dovedește nimic* era singurul sentiment implicat în relația amoroasă, trece acum într-o altă postură față de femeia care nu-i numai un cobai al certitudinilor despre absolutul iubirii, ci într-adevăr partenera dorită, putînd susține duelul ce se dă între două vanități similare.

În afara pendulării între surpriză și cunoaștere, romanele lui Holban pun mereu relația amoroasă în umbra extincției. Motivul morții dă dimensiuni tragice disputelor banale, ca un semnal de alarmă vestind sfîrșitul. În *O moarte care nu dovedește nimic*, moartea trebuie să corecteze în mintea eroului lipsa de logică, de consecvență a vieții, dar pînă la urmă ea se demonstrează la fel de neclară, de enigmatică. Sinuciderea Irinei i se pare la început lui Sandu o probă de iubire, probă aproape incredibilă pentru că, în disprețul său față de iubită, Sandu n-o credea în stare de un gest curajos. Cînd bănuie că a avut puterea despărțirii definitive, soluția adoptată de femeie i se pare nepotrivită, chiar odios de absurdă dacă nu s-ar încheia cu moartea: „Acum cînd de două săptămîni nu mai primesc nimic de la ea și cînd mă întreb dacă nu m-a părăsit! Aș prefera-o moartă!" Aflînd vestea reală a dispariției Irinei, își revizuiește o clipă opinia, admirînd decizia ei în comparație cu veșnica, organica lui nehotărîre. «Acum înțelegeam totul. A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse. Și, supremă abnegație, preferase să-mi pară ușuratecă, numai să n-am remușcări. Nu-și închipuise că voi pricepe-o imediat. Bineînțeles, nu se putuse jertfi fără ezitări, dar la urmă învinsese. Așa cum mi-o spunea ea odinioară, și la supărare

Scanned with OKEN Scanner

și la bucurii. Așa mică, a fost în stare de un gest mare! Ea, care se îndoia sub hotărîrile tuturora, a fost în stare de o hotărîre proprie grandioasă." Dar dubiul revine tocmai fiindcă Sandu n-o poate crede pe femeie superioară lui nici în această privință și, în consecință, își pune problema dacă sinuciderea nu-i decît un simplu accident.

Moartea, la fel de obsesiv ca și dragostea, se amalgamează cu aceasta în senzația voluptății. În schița *Scatiul și stăpînul său*, întîlnim în scena de iubire distrugerea lentă pe care moartea o imprimă cotidianului: „Îți ții iubita în brațe, încordată de patimă, tremurînd toată, fierbinte și deodată se înțepenește, nu mai are nici o vibrație la apropierea ta". Imaginea nu-i departe și izvorăște, poate, din *Leșul* lui Baudelaire, dar nu reprezintă ca la poetul francez o proiecție imaginară a viitorului, ci o față nevăzută, de obicei, a prezentului. Și aceasta fiindcă obsesia morții atît în *O moarte care nu dovedește nimic*, cît și în prelungirile nuvelistice ale romanului, pune semnul egal între extincție și despărțire. În suita de schițe și povestiri: *Icoane la mormîntul Irinei, Marcel, Obsesia unei moarte, Conversații cu o moartă* și în postuma *Două fețe ale aceluiași peisaj*, Irina (conform cu modelul ei din realitate) după căsătorie dispare pentru Sandu, iar pieirea ei definitivă pune sub semnul întrebării într-o subtilă alchimie a prezenței fizice atît existența cît nonexistența ei: „Oricîte surprize ar fi imaginat, eram așa de convins că nu pot s-o mai întîlnesc, în orice caz s-o mai strîng în brațe (singura realitate care mă interesa), încît am considerat-o totdeauna moartă. Sau poate invers, cum n-am asistat la găteala ei ultimă, la punerea în sicriu și în mormînt, nu pot crede că în fața mea, dacă aș scormoni pămîntul, mi-aș găsi iubita (în ce fel?) și asta mă menține încă așa de calm".

În *Ioana*, obsesia morții nu se limitează la despărțire și suferință, ci în același sens al infiltrării lente, amenință permanent iubirea. Ioana simte acest pericol și încearcă să se opună:

— „Mi-ai distrus viața cu gîndurile tale negre: nu se vorbește unei iubite despre moarte."

Pe parcursul relației ca un transfer de preocupări, Ioana va fi cea pătrunsă de zădărnicie și îngheț și la speranța de fericire a lui Sandu va răspunde: „Am visat pe Ah-

Scanned with OKEN Scanner

met!", prevestire a viitorului sumbru prin evocarea unuia dintre cele două simboluri ale morții din roman; pisoiul și Viky. În *Testamentul* său *literar*, Holban, supărat că publicul nu acordase suficientă atenție acestei fraze, sublinia: „În momentul cînd Sandu speră că fericirea între ei se poate face, Ioana visează un pisic mort; nimic nu se poate schimba, chiar dacă înlocuiesc decorul. De altfel, chiar slab psiholog, îți poți da seama că nu se pot vindeca Ioana și Sandu imediat ce vor părăsi Cavarna. Dar cu surprindere am văzut că a fost neobservat efectul ultim, și nu s-a dat nici o importanță deosebită lui Ahmet pe care-l preparasem cu atîta migală."

Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu moartea planează asupra personajelor ca un semn al decăderii morale a clanului, ea are o înfățișare obiectivă, a maladiilor necruțătoare care marchează pe Lenora sau pe prințul Maxențiu. Fatalitatea nu joacă un rol în destinul clanului unde cuvîntul ultim îl are adevărul biologic, chiar atunci cînd este exponentul celui etic. Dimpotrivă Holban se întoarce, cu gustul lui pentru tragedia clasică, spre fatalitatea din operele anticilor. Tot în *Testamentul literar*, el declară: „mi s-a reproșat, cu ocazia *Ioanei*, abundența de termeni bombastici ca dezastru, cataclism, nefericire etc. Se poate ca efectul să fie prost, ceea ce eu nu mai sesizez, cunoscînd prea bine fiecare amănunt. Dar cu luciditate am preparat acești termeni de-a lungul romanului. Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil, cred."

În genere, comuniunea intelectuală, sufletească, trupească se semnalează tot mai mult în romanul interbelic prin transferul de idei, habitudini, comportament de la bărbat la femeie. Inexistent la Sadoveanu, Rebreanu, Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu — ucenicele Pygmalionilor masculini modelîndu-și conștient, personalitatea la lecția mentorului prin asimilare de cunoștințe și gusturi care nu le schimbă natura intimă — la Holban, Sebastian ori Mircea Eliade transferul fără voie transpare în gesturi și limbaj și începe să nu se mai facă într-o unică direcție, ci în ambele. La Camil Petrescu se observă o incipiență a procedeului în *Ultima noapte...*, cînd Gheorghidiu suferă din pricină că Ela

Scanned with OKEN Scanner

se poartă cu altul la fel cum se purta cu el, prezența aceluia în viața ei impunîndu-i același cod al iubirii, crezut de Gheorghidiu drept unic. În *Ioana* se produce o adevărată absorbție culturală și ideatică, care o face pe femeie să se descopere pe sine dar să fie și marcată de personalitatea bărbatului. În *Accidentul* lui Sebastian, transferul se dezvăluie amuzant, pe cale lingvistică. Cei doi îndrăgostiți preiau unul de la celălalt ticuri verbale, iar înstrăinarea lui Ann se înfățișează lui Paul prin apariția unor noi termeni în vocabularul ei, proveniți, evident de la alți parteneri. În *Nuntă în cer*, transferul se relevă mediat. Pe parcursul confesiunilor celor doi bărbați care la epoci diferite au iubit aceeași femeie, recunoaștem în comportarea acesteia față de iubitul mai tînăr ecouri din punctele de vedere ale fostului soț care a inițiat-o în dragoste.

Ioana constituie un moment de cotitură în ce privește analiza raporturilor trup/suflet din viața cuplului. Drama geloziei era absolutistă și simplă la Camil Petrescu: căutarea certitudinii de către Gheorghidiu că e înșelat; femeia cînd, chiar datorită separației nu-i mai aparține, nu trebuie să aparțină nici altuia, cum reiese mai clar din atitudinea lui Fred față de doamna T. Ladima se minte cît poate, dar și atunci cînd nu mai e în stare să ocolească adevărul, cînd Valeria îi face semn să plece pentru ca Emilia să rămînă cu altul, — poetului nu-i mai rămîne decît să renunțe total la Emilia și nefiind în stare, să se omoare. Situații similare găsim la Ionel Teodoreanu. Duioasa și părintească dragoste a lui Alexandru Pală față de Adina nu cunoaște compromisuri, ori putință de iertare. Femeile suportă și acceptă să fie trădate — atît superioara doamnă T. cît angelica Monică, bărbații nu. În *Ioana* sentimentele și atitudinile devin mai complexe. Greșeala Ioanei, provocată de Sandu și disecată cu tot cortegiul de simțiri pe care-l trezește, duce la o definire mai clară a relației trupești și sufletești în procesul geloziei: „Ioana încearcă întotdeauna să mă consoleze și să se consoleze spunînd că, dacă îi fusese profanat corpul — și ca să mă vindec trebuia să renunț a mai salva ceva din el — în schimb sufletul rămăsese întreg, tot al meu. Văd că aceasta poate fi o consolare de valoare, și că e umilitor că eu, care am pretenția că duc o viață strict intelectuală, păstrez prejudecăți. E drept că joacă și corpul

Scanned with OKEN Scanner

un rol mare, căci îţi place să-ţi mîngîi iubita, s-o priveşti, s-o păzeşti de cald şi de frig. Nu poţi renunţa la toate acestea. Altfel nici n-ai avea nevoie de o apropiere, te-ai mulţumi să-i ştii existenţa şi să fii cît de departe. Dar gelozia este un sentiment ciudat. Nu poţi fi gelos, de pildă, dacă iubeşti pe o femeie care a fost odată măritată, pe fostul ei bărbat, chiar cînd l-a iubit. (Dar poţi fi gelos pe ce va urma. Dragostea este o chestuine de prezent?) Fără nici o iluzie, pot spune că aş suporta ca Ioana să fi început să iubească pe altul (care a murit sau a părăsit-o), şi acum, cu mine, s-o simt mereu cu gîndul la ceea ce ar fi putut să fie, dar corpul să-i fi rămas intact." În cele din urmă, se pune problema dacă trupul poate fi despărţit de suflet, dacă într-o aventură întîmplătoare corpul poate avea aceleaşi senzaţii ca într-o mare iubire. În final Sandu conchide că simplul fapt al înşelării nu-i concludent, că trebuie să se ţină seama atît de cauzele lui, cît şi, mai ales, de natura şi profunzimea relaţiei între doi oameni: „Am învăţat atîtea, am chibzuit atîta, şi încă să nu fiu în stare să diferenţiez sufletul de corp! Sufletul, care a rămas tot aşa de intact ca şi în prima zi de cunoştinţă, căci ai rămas tot aşa de naivă în dragoste, pe rînd deprimată şi entuziastă, interesată de orice aş face eu, iubita mea, care, după ce citeşte cinci ceasuri în şir o carte grea, găseşte extraordinar un spirit prost de al meu şi rîde dacă mă strîmb! Şi corpul a fost profanat? Cînd fiecare scenă era susţinută cu o voinţă încordată şi lăsa un gust amar, iar uneori un imens dezgust? Ce cunoaşte el din corpul tău? Oricît l-ar fi examinat, oricît se va fi încercat să-l murdărească, să limpezească toate misterele lui? Ce ştie el de vibraţiile corpului tău, starea ta normală pentru mine? Ce interes poate avea corpul tău fără acele vibraţii? Putea să te înlocuiască fără nici o diferenţă." Bineînţeles, referinţa livrească nu lipseşte, fiind evocată în sprijinul acestei concluzii legenda lui Tristan şi a Isoldei. Dar femeia nu mai e capabilă să creadă în convertirea statornică a iubitului, în asigurarea viitoarei armonii întru eternitate, fiind turburată de acea altă veşnicie, a morţii inevitabile care cuprinde în sine şi moartea dragostei. Ceea ce intervine în noua viziune despre iubire din *Ioana*, în ciuda afirmaţiilor absolutizante („femeie uşoară se numeşte aceea care a avut doi amanţi" sau „o femeie

Scanned with OKEN Scanner

nu se dă gratuit decît în două cazuri: cînd iubește sau cînd este cocotă") este tandrețea, simțămînt ce lipsește în majoritatea celorlalte romane. Vulnerabilitatea sub raport fizic și sensibilitatea sub aspect psihic a iubitei trezește duioșie pînă în cele mai crîncene înfruntări. Intimitatea nu are nevoie de etalare și detaliu trupesc, cunoașterea depășește satisfacția sau insatisfacția, ea persistă prin tandrețe în pofida hărțuielii reciproce, realizînd o comunicare dacă nu imposibila fericire.

Cu Sebastian ne întoarcem aparent la motive și personaje știute dinainte. În *Orașul cu salcîmi*, Gelu e parcă un alt Felix, Adriana o altă Otilie și nu ne aflăm departe de adolescenții Medelenilor. Așa s-ar părea după Lucian Boz, care adaugă la influențele din romanul românesc și cîteva nume de scriitori străini: „Exceptînd destinul Adrianei (banală și sentimentală viziune a sorții femeiești) cetitorul are în cursul lecturii senzația unui permanent déjà vu, care e totuși inedit. Cu încetul îți apare atmosfera din *La Medeleni* (ultimul volum), din *Ape adînci* și *Romanul Adrianei* din Rosamund Lehman și din André Gide". Trecînd peste atitudinea voit negativă, părtinitoare a lui Lucian Boz, trebuie să privim cu atenție acel „déjà vu" care e totuși „inedit". Spre deosebire de adolescenții din proza citată, ca și din romanul *Les enfants terribles* de Cocteau, Adriana și Gelu au spontaneitățile tinereții, dar nu învîng nici unul obstacolele existenței sociale sau biologice pentru a se defini. Totul se petrece la discreția hazardului unui gest, unui cuvînt, unei clipe de lumină sau de umbră. Vag anticonvenționali, posedînd o libertate care-i face dezabuzați, deciziile lor indiscutabile și nediscutate nu au nici o motivație precisă. Adriana îl părăsește pe Gelu ca și Otilia pe Felix, lăsîndu-i o scrisoare. Totuși, în timp ce biletul Otiliei este foarte limpede, epistola lungă a Adrianei rămîne nedeslușită și contradictorie în ce privește cauzele plecării. Iar Gelu renunță la iubita lui sub pretextul că un mariaj i s-ar fi părut că le îmburghezește iubirea, cu o rapidă resemnare. Cu toate acestea, personajele nu sînt nici artificiale, nici absurde. Într-un moment de claritate balzaci-

Scanned with OKEN Scanner

ană sau de sondaj analitico-explicativ dus la exces de către Călinescu, Camil Petrescu ori Holban, Sebastian acordă spațiu neraționalului, întîmplării din viață care apropie sau desparte pe oameni. Liniile vieții au sinuozități, neașteptatul e o lege nescrisă.

Camil Petrescu surprindea omenescul acestor acte care, pe nesimțite, pe negîndite, încep sau încheie episoadele sentimentale, motivația fiind cuprinsă nedeslușit în atmosfera intimității: „Și poate, scria el comentînd volumul *Femei*, că ar trebui să citez sfîrșitul acestei cărți, liniștit ca o paloare mortală, cînd doi amanți care părăsiseră totul ca să fie împreună se despart așa ca din senin aproape". Octav Șuluțiu sesizează și el acest filon în atitudinea personajelor din *Orașul cu salcîmi*: „De fapt, tot romanul e construit pentru a crea atmosfera și psihologia adolescenței. Spun atmosfera și psihologia, dar ar trebui să spun sau, deoarece mi se pare că nu există o psihologie a adolescenței, ci numai o atmosferă a ei. Că Adriana încearcă sentimentul dragostei pentru trei bărbați la rînd, ca apoi să devină amanta unuia, n-are în roman o semnificație etică. Iar semnificația psihologică nu stă acolo, în intrigă. Ea stă în gesturile mărunte, surprinse de autor, în anume subtilități care ochiului profan i-ar părea fără însemnătate — și încă nici nu le-ar remarca! — dar care revelează un întreg fond psihologic"[1]. Valabilitatea acestei observații ne-o probează și situația similară din romanul *Pînza de păianjen* de Cella Serghi, unde are valențe balzaciene. Cei trei bărbați de care e dependentă eroina reprezintă succesiv idealul masculin al tinereții, prozaismul cotidian al căsătoriei și amorul efemer. Totuși, „fond psihologic" e mult spus în ce privește reacțiile celor doi. Mai curînd o lume de porniri, de senzații care depind de vîrstă, de temperament, de împrejurări și sînt fragile ca mimosa sensitiva.

Încă din *Orașul cu salcîmi* care, conform cu subdatarea autorului (1929—1931) este elaborat cel dintîi, precedînd celelalte apariții *(Fragmente dintr-un cabinet găsit, Femei, De două mii de ani)*, se observă o încercare de extragere a per-

[1] Octav Șuluțiu, *O carte frumoasă*, Familia, seria a III-a, an III, nr. 1, ian. 1936, *Scriitori și cărți*, București, Editura Minerva, 1974, p. 320.

sonajelor din regimul de excepție, din elitismul uman în care era așezat cuplul de îndrăgostiți la Călinescu în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei*, ori în proza lui Ionel Teodoreanu și chiar, parțial — adică relativ la cel puțin unul din cei doi parteneri — la Camil Petrescu (Ștefan Gheorghidiu, doamna T., Fred, Ladima). În privința femeilor, această scoatere din neobișnuit sau ideal se efectuează prin procedee diferite în *Orașul cu salcîmi* față de *Accidentul*. În primul roman, absența obstacolelor din calea eroinei și antitezele pregnante între ea și exemplarele inferioare ale speciei, reliefează impresia că accentul e pus pe fenomenul pubertății Adrianei în ce are în el general, tipic. Și Otilia era „adolescenta" clasică prin felul de a fi, dar în opoziție cu clanul Tulea ea devenea exponențială pentru o categorie umană elevată. Sigur că și între Adriana și Elisabeta există deosebiri de acest gen, rezumîndu-se însă la libertatea pornirilor firești ale celei dintîi comparate cu prejudecățile și convențiile celei de-a doua. Trecerea lui Gelu de la una la cealaltă face parte dintr-un periplu inițiatic, fără selecție. Dealtfel diferența de calitate între cele două personaje feminine îi apare lui Gelu doar după ce o vede pe Elisabeta căsătorită și această diferență e pusă pe seama mariajului ca atare, care fatalmente îmburghezește. Or, chiar dacă pe fotografia Otiliei la maturitate Felix remarcă o schimbare față de fata nebunatecă, aceasta nu constituie o certitudine referitoare la însușirile ei morale și intelectuale, iar rezerva lui Sandu de a legaliza legătura lui cu Ioana nu are nimic de-a face cu valoarea ei umană superioară. Adriana, în schimb, nu-i o fată ieșită din comun, cu toate că nu-i lipsită de caracter și personalitate, iar criza ei morală e de fapt o criză de creștere pe care eroina și-o urmărește singură cu acuitate psihologică. Pompiliu Constantinescu remarca: „De la senzația transformării fizice la jocul imaginației, de aci la percepția realității sexuale pînă la conștiința unei noi ființe, d. Sebastian urmărește semnele interioare care înregistrează o evoluție organică." Este un pas spre mitizare, cerință nouă a romanului definită în acea perioadă de Mircea Eliade. În *Despre destinul romanului românesc* din *Fragmentarium*, Mircea Eliade se ridica împotriva psihologismului. În locul analizei și al trăirii, el voia să instaleze „narațiunea ca formă readaptabilă a mitului și

Scanned with OKEN Scanner

mitologiei la conștiința modernă". Personajele mitice nu sînt caractere clasice. „Nu e vorba, scrie Mircea Eliade, de caractere: avarul, amantul, gelosul etc., ci de personaje care participă în chipul cel mai deplin la drama existențială". Iar în *Oceanografie*, clarifica și mai mult ideea: „A trăi tu însuți, a te cunoaște pe tine, a te exprima prin tine. Nu există nici un individualism în aceasta pentru că o floare care se exprimă pe sine în existența ei deplină, nealterată, neoriginală — nu poate fi acuzată de individualism (...) Cu cît ești mai autentic, mai tu însuți, cu atît ești mai puțin personal, cu atît exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală".

Așa cum remarca Nicolae Manolescu: „În primii ani ai deceniului 4, Camil Petrescu și Anton Holban fac figură de individualiști și intelectualiști ireductibili.(...)

Calea regală a acestei dezacordări a eroului de lumea sa nu este alta, la amîndoi romancierii, decît psihologismul care a reținut din om doar individul, și, din complexitatea vieții lui interioare și exterioare, doar acele automatisme psihice insondabile care-l fac unic și irepetabil. Mircea Eliade va respinge, el, individualismul în numele unei noi concepții a integrării, și intelectualismul, în numele unei înțelegeri mai cuprinzătoare a conștiinței înseși, pe care n-o mai reduce la rațiunea carteziană (împingînd la limită o teză existentă deja la Camil Petrescu)"[1].

La Sebastian, această nouă orientare se simte timid în *Orașul cu salcîmi* — fără renunțarea la introspecție. În fond, renunțarea la introspecție nu e proprie nici romanelor lui Eliade. Dar locul prioritar îl ocupă existențialul în biografia personajelor. Și în *Accidentul*, procedeul trecerii de la superior la factor comun e puțin perceptibil și se reduce la cîteva nuanțe, făcînd apel la relativismul proustian. Ann din *Accidentul* se arată o Adină medelenică și totodată o Elă ca în *Ultima noapte...*, *iar* Nora — o doamnă T. Dar reflectorul le luminează într-alt fel. În primul rînd antinomia intelectuală ca cea între doamna T și Emilia se estompează, ambele femei trăind în universul artei și culturii. Carierismul lui Ann nu implică o simplă propulsare socială întîmplătoare ca la Ela, ci pornește de la un talent real pe care

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. cit., p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

pictorița știe să-l pună în valoare și apoi să-l speculeze prin diverse mijloace. Curtezana face parte acum din categoria modernă a vedetei și admirația pentru ea se împletește cu admirația pentru arta ei. Și apoi e cu adevărat Ann o hetairă care parvine vînzîndu-și trupul? Romanul ne lasă beneficiul dubiului. Poate că Paul crede prea ușor bîrfelile. Poate că femeia sacrifică doar o iubire prea posesivă necesității libertății de artist. Chiar obsedat de gelozie, eroul își dă seama cît de contrarie e imaginea lui Ann clișeului „femeii fatale" și îl ia în derîdere: „Cînd o regăsea totuși pe vechea Ann, cînd se întîmpla să revină iubitoare spre el („Ești un prost, și eu tot numai pe tine te iubesc"), cînd o vedea agitîndu-se goală prin casă, aruncîndu-și lucrurile și nemaiștiind unde să le găsească, o oprea într-una din pozele ei comice, ciufulită, cu părul căzîndu-i pe frunte, cu un ciorap pe braț și cu celălalt aruncat pe umeri ca o eșarfă și știind prea bine că fata aceasta zăpăcită și scumpă este totuși pierdută și că a doua zi va reîncepe aceeași suferință, o privea îndelung: «Lasă-mă, Ann, să văd cum arată o femeie fatală.»"

În schimb Nora, spre deosebire de doamna T. care, chiar cînd cedează unui impuls de moment nu se poate complace mult timp în mediocritate, deși e un om sensibil și dintr-o bucată, se lasă antrenată în situații false și acceptă o legătură de durată lipsită de iubire de ambele părți, pentru a nu fi singură. Înainte de a-l întîlni pe Paul se simte copleșită de sentimentul inutilității și ratării. Autocontemplarea trupului corespunde acestei caracterizări a eroinei: „Își desprinse rochia cu mișcări încete, întîrziate, neștiind dacă pînă la urmă nu o va încheia la loc. Rămase goală cu picioarele desculțe pe ciment, și răceala pietrei răspunse în toată ființa ei, cu ceva mîngîietor, calmant. Între pereții albi de faianță, strălucitori sub bătaia lămpii corpul ei era palid, trist. Se privi cu o clătinare din cap: «Săraca mea Nora, ce singură ești!» Un val de tandrețe o cuprinse pentru singurătatea ei și un gust confuz de lacrimi neplînse". Vindecarea lui Paul de care se cramponează cu înverșunare constituie drumul propriei ei vindecări. Iar Paul, personaj masculin cu firea slabă, de sorginte slaviciană, se lasă cucerit pe rînd de cele două femei. Comuniunea între doi oameni nu se mai bizuie esențialmente pe relația fizică, su-

Scanned with OKEN Scanner

fletească sau intelectuală, ci se stabilește în anumite condiții și în mod compensatoriu. Sufletul, trupul și mintea nu sînt slăvite ori hulite, nu se separă unul de celelate, nu se ierarhizează. În dragoste intervine soluția banală a schimbării, a uitării, drama se desfășoară la alt diapazon, miracolul și surpriza își pierd din intensitate.

La Mircea Eliade, dispariția frontierelor între trup și suflet se realizează la început din perspectiva lucidului experiment erotic în romane discutabile ca orientare politică și valoare literară. Trei proze reținînsă atenția prin conturarea unor personaje feminine care au mai degrabă o prezență demonstrativă: *Maitreyi*, *Domnișoara Christina* și *Nuntă în cer*. *În Maitreyi*, experimentatorul este luat de valul experimentului, atașîndu-se de obiectul curiozității sale. Allan este atras de Maitreyi ca prototip al fecioarei pe de o parte și al indienei pe de alta. Ființa ei individuală îi rămîne străină, de unde, în pofida celei mai mari intimități, surpriza față de personalitatea fetei, poetă și filosoafă, e permanentă și duce și la neînțelegerea din final. Dar fata? Maitreyi crede în iubirea absolută. Refractară, chiar ironică atunci cînd nu-l iubește încă pe Allan, se dăruie total după îndrăgostire. Iubirea, văzută ca o vrajă, se naște prin revelație, în aria sexualității, ilustrativă fiind celebra scenă din bibliotecă în care, mîngîind brațul Maitreyii, Allan îi transmite fluidul amoros. Transformarea aproape instantanee a fecioarei în femeie pasionată ține tot de miraculos. Pentru a defini iubirea ca o participare la marele tot, ce elimină egocentrismul, Mircea Eliade recurge fie la exotic ca în *Maitreyi*, fie la fantastic. Reluînd tema *Luceafărului* eminescian, precum Camil Petrescu sau Sebastian, Mircea Eliade nu reduce ca aceștia motivul la uman, contemporan și terestru, ci păstrează, simbolic, inițialul raport între uman și supraumanul. Supraumanul reprezentat de principiul feminin — Christina — nu are strălucirea astrală a lui Hyperion, e o fantomă vindicativă. Ea se întrupează ca să trăiască patima pentru principiul masculin uman. Deși îngrozit și refractar, ca și Cătălina, Egor nu se poate împotrivi seducției exercitată de stafie în înfățișarea ei feminiască. Acuplarea îi dăruie voluptatea supremă într-o exaltare a identificării spiritului cu trupul: „Carnea lui se risipi înnebunită, căci voluptatea îl sugruma, îl umilea. Gura

Scanned with OKEN Scanner

Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor beţiilor neîngăduite, blestemate. Nici în cele mai drăceşti închipuiri de dragoste nu picurase atîta otravă, atîta rouă. În braţele Christinei, Egor simţea cele mai nelegiuite bucurii odată cu cereasca risipire, o împărtăşire *în tot şi în toate* (subl, ns.)." Invocarea de către autor pentru definirea Christinei, a tripticului amantă-soră-înger, ne apropie oarecum de cel freudist mamă-iubită-moarte. Spre deosebire de Luceafărul eminescian care se detaşează „nemuritor şi rece" de lumea umană o clipă rîvnită, Christina distruge chietudinea celui socotit nedemn de ea. Cînd acesta o ucide, ucide de fapt orice posibilă dragoste, dovada fiind că imediat după omorîrea întruchipării terestre a Christinei, moare şi Sanda — Cătălinul feminin —, perechea pămînteană a lui Egor. Iar aspiraţia spre dincolo a acestuia din urmă, care n-a avut curajul să şi-o împlinească, plătind preţul cuvenit, devine un blestem al nerealizării în sfera erosului. Şi în *Maitreyi* şi în *Domnişoara Christina*, raţionalitatea dispare, luciditatea (pe care o reprezintă notaţiile dezexaltante ale lui Allan din jurnalul său) e falsificatoare a esenţei adevărului. Sufletul şi trupul feminin unificate simbolizează năzuirea organică spre natură şi integrarea în tot, în universalitate. În timp ce însă vraja Maitreyii provine din deţinerea cheii miraculoase de deschidere spre natură, domnişoara Christina inspiră prin vrajă propriu-zisă o dragoste antinaturală care corupe totul în jur. În ea regăsim, de fapt, caracterul malefic din modelul folcloric al zmeului din *Fata din grădina de aur*. Vorbind despre Simina, copila în care strigoiul sălăşluieşte în acelaşi timp cu întruchiparea în Christina, pentru a avea un auxiliar supus, Mircea Eliade nota în autobiografia lui: „Eram conştient de oroarea acestui personaj, dar tocmai aceasta doream să arăt: că orice zăbovire, contrară naturii, într-o condiţie paradoxală (un strigoi comportîndu-se ca un om viu) constituie o sursă de corupţie pentru tot ce-l înconjoară".[1] În aceste romane, femeia trece iar în registrul inaccesibilului. Faţă de eroina inaccesibilă din creaţia romantică, ea ajunge acum inaccesibilă tocmai prin accesibilitate datorită legilor şi normelor unei civilizaţii

[1] Mircea Eliade, *Authobiography*, vol. 1 (1907—1937), Editura Harper and Row, San Francisco, 1981, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

străine sau unei ordini superioare cu neputință de înțeles pentru personajul masculin, contravenind ca o veșnică barieră minții, educației și condiției sale.

Nuntă în cer, mai puțin comentată de exegeți, diferă de celelalte proze ale lui Mircea Eliade care se întoarce în acest roman spre viziunea curentă în raporturile bărbat-femeie, pe linia sacralității procreației ca în *Cartea nunții* sau *Ochii Maicii Domnului*. Fericirea maternității și comandamentul biologic și moral al descendenței neamului se pledează aici prin ilustrarea ratării unui asemenea scop. Refuzînd să aibă copii cu primul bărbat și refuzată în această privință de al doilea, femeii nu-i mai rămîne decît singurătatea, boala și moartea. Deși atît de deosebit de restul operei scriitorului, romanul se supune convingerii care transpare și în experiențele erotice din prozele anterioare, mai ales din cele cu evadare în exotic și fantastic, că relația carnală nu are valoare decît ca o deschidere spre universal, spre etern.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MODELE ȘI PORTRETE

A fost incriminată deseori, fără rezultate însă, curiozitatea pentru modelele din viață ale personajelor de roman. Desigur — ca și în privința tablourilor celebre — căutarea asemănării eroului ori eroinei cu muza din realitate nu are de a face cu judecata estetică. Totuși o caracteristică a romanului este tocmai faptul că, amănunțite sau vagi, portretele din carte lasă loc imaginației să încarneze personajul. Dramatizările ori ecranizările vin mereu în întîmpinarea acestei cerințe a închipuirii fie satisfăcînd-o, fie lăsînd-o nemulțumită. Dezvăluirea sursei inspiratoare răspunde aceleiași nevoi deși, de cele mai multe ori, datează față de ficțiune prin însăși durabilitatea acesteia în vreme, deoarece gustul fiecărei generații succesoare care citește textul este altul și în consecință își stilizează eroul ori eroina după moda și mentalitatea sa. Fotografiile, îngălbenite sau nu, trezesc totuși curiozitate, măcar drept punct de comparație cu reveriile de după lectură. O mare parte din romanele interbelice, avînd elemente mai mult sau mai puțin accentuat autobiografice, suscită și mai îndreptățit interesul pentru modele. De altfel diferența dintre întîmplarea trăită și cea narată, indicînd unde, în afara convingătoarei construcții artistice, a simțit scriitorul că trebuie să corecteze datele, faptele și înfățișarea, are importanță pentru definirea personalității creatorului pe plan biologic și estetic. Există trei categorii de artiști : cei care-și desconspiră cu voluptate muza, cei care caută s-o ascundă cu orice preț și indiferenții. Cîteva cazuri ni se par

grăitoare. Ibrăileanu face parte evident din a doua categorie. Ca „lămurire" a editorului, previne pe cititorul romanului său că Adela nu e un roman autobiografic ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin al cărui nume e și titlul romanului) că „acțiunea romanului e situată cu mai bine de treizeci de ani în urmă". Procedeul e propriu romantismului. Totuși nu credem că Ibrăileanu recurge la acest mijloc din nevoia de senzațional ca romanticii. Dimpotrivă, romanul se bizuie pe un analitism cu o riguroasă bază realistă. Un sentimentalism și un orgoliu de tip romantic este mai curînd existent în ciclul lui Stere, unde idealizarea femeii recurge în mod clar la arsenalul romantic. În opera sa Stere, departe de a-și disimula modelele, le semnalează ostentativ printr-o doar infimă schimbare de nume ce nu poate crea nici un fel de confuzie. Disimularea modelului în ce o privește pe Adela ar fi mai curînd o mănușă aruncată de autor în arena unei literaturi cu care polemizase deja în legătură cu moda și moravurile ce, după el, răpeau personajului feminin misterul atît în viață cît și în carte. Într-un aforism din *Privind viața*, atitudinea referitoare la Adela fusese integrată într-un principiu general al creației literare: „În scrisul tău destinat publicului pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea intimă a personalității tale". Pudicitate față de cei ce-l citesc, pudicitate față de femeia iubită, reticență în dezvăluirea sentimentelor, iată trăsături comune lui Codrescu și creatorului său.

Al. Piru în *Opera lui Ibrăileanu* oferă informații precise asupra modelului, după ce mulți istorici literari făcuseră aluzii la istoria reală care a stat la temelia romanului: „În *Adela* protagoniștii au (...) patruzeci și douăzeci de ani, iar nu cincizeci și doi și douăzeci și șapte cît aveau Ibrăileanu și Olga Tocilescu (...) în 1923". Vladimir Streinu și Pompiliu Constantinescu pun pe seama sentimentalismului, a romantismului, disimularea figurii feminine reale din viața lui Ibrăileanu și plasarea relației în jurul anului 1900. Vladimir Streinu scrie: „Totul nu este decît o disimulare romantică. Doctorul e însuși G. Ibrăileanu. Adela e femeie reală, după cum real este însuși cadrul naturalistic Bălțăteștii..." Și adaugă că „măsuri de prudență delicată" fac parte „din cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali dar și orgolioși ai

Scanned with OKEN Scanner

veacului trecut care, voind să-şi ascundă mai bine viaţa lor intimă prin aceasta chiar o şi denunţau."[1].

În *Adela* se manifestă neîndoios orgoliul în interpretarea unei iubiri neîmplinite din perspectiva omului de o anume etate, care renunţă să lege de el o femeie mai tînără (cu cochetărie autorul mai scade cinci ani din diferenţa de vîrstă şi o împinge mai spre pragul dintre tinereţea şi maturitatea bărbatului din roman, căci Codrescu se socoteşte cam prea bătrîn pentru cei patruzeci de ani pe care Ibrăileanu i-i atribuie). În acelaşi timp, prozatorul aduce după despărţire şi un omagiu femeii respective. De fapt însă, spre deosebire de eroinele din romanele lui Stere, Adela are o tendinţă de desromantizare care se observă în construcţia personajelor feminine ce posedă un bun-simţ moderator exagerărilor şi demagogiei amoroase literaturizante. În atitudinea eroinei principale recunoaştem mai degrabă realismul Saşei Comăneşteanu decît înflăcărările Natašei Rostova sau schimbările sufleteşti ale Lizei din *Cuib de nobili*. După riposta Adelei cînd e vorba de Turgheniev, Ibrăileanu face o generalizare care trădează că livrescul, că poza sentimental-romantică nu o supără doar pe Adela, ci e considerată convenţională şi de alte femei : „Pe unele femei, admiraţia excesivă a celor înamoraţi de ele le incomodează. În faza culminantă a legăturii cu ea, Otilia mi-a mărturisit, într-o zi cînd eu eram mai ditirambic şi ea mai cuminte, că dîndu-şi seama de ceea ce e în realitate, nu poate să-şi înăbuşe jena pentru ea şi un uşor dispreţ pentru mine, cînd îi supraestimez calităţile pe care le-o fi avînd, sau inventez altele, pe care nu le are". Ne întrebăm dacă nu aici e cheia adevărată a despărţirii dintre Codrescu şi Adela. Pe Ibrăileanu, dragostea lucidă, uşor şi indulgent ironică a Adelei faţă de mentorul ei care judecă lumea prin prisma cărţilor îl deranjează. Un pasaj despre zîmbetul femeii ar confirma această ipoteză : „Adela rîde rar — un rîs intern, copilăresc, cu participarea pieptului, ca o huruială de hulub, cum rîdea la şapte ani. În schimb, zîmbeşte mereu. Rîsul este expresia sufletului ei bun, zîmbetul — a inteligenţei ei rele sau, mai exact, lucide, ceea ce e acelaşi lucru". De asemenea eroul comentează drept inferi-

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, vol. II, p. 238-239

oare preferințele literare ale Adelei care nu dovedesc decît gustul sigur al acesteia și orientarea spre clasic și tradițional, punîndu-l în mod partizan pe seama inteligenței practice și limitate a femeii. În contrast cu superbia lui Stere — Vania Răutu, care în raporturile sale cu personajele feminine, le face un portret măgulitor, dar le și arată pe toate pline de admirație și devoțiune amoroasă față de el, Codrescu — Ibrăileanu mai modest și posedînd simțul umorului, îngăduie (nu fără a fi puțin ofensat lăuntric sau pe față) tinerelor și tinerilor dreptul la iconoclastie pe tărîmul științei și artei — deci și la opoziția față de ideile sale. Două scene similare, una din roman, alta din evocarea unei întîlniri a lui Dănuț cu redactorul „Vieții contimporane" din *La Medeleni* dezvăluie sentimentul de bătrînețe resimțit de Ibrăileanu față cu tînăra generație, dar al unei bătrînețe tolerante și în cazul Adelei și în cazul lui Dănuț. Ambele episoade sînt provocate de fotografia lui Schopenhauer atîrnată cu venerație „pe părete în dosul mesei-birou". Adela își bate joc de ea. Bătăioasă la adresa misoginismului profesat de filozoful german, cînd îi vede fotografia sare de pe scaun exclamînd: „— Uite și coana Anica! Coana Anica era portretul lui Arthur Schopenhauer, adus de mine și atîrnat pe părete în dosul mesei-birou M-am simțit puțin vexat de frivola ei ireverență față de maestru. Dar asemănarea lui cu coana Anica mi se păru atît de izbitoare și însuflețirea Adelei de descoperirea ei o făcea atît de frumoasă, încît am trădat pe maestru fără nici o remușcare. Și l-am trădat chiar și atunci cînd, aflînd al cui e portretul, Adela a uitat de coana Anica și a luat ofensiva împotriva filozofului: — A!... Domnul despre care mi-ai spus odată la Vorniceni că ne face proaste, mincinoase, pocite, cu bustul mai lung decît picioarele și n-avem altă treabă decît să prindem bărbații în capcană? Acum înțeleg de ce avea ciudă pe femei... Nu cred să-i fi pregătit nici una vreo capcană!" Dănuț privind la aceeași poză de pe „părete" din casa redactorului revistei ieșene și observînd „Cum Schopenhauer arăta cu degetul o frunte gotică prin dimensiuni și cute" nu se poate reține să zică: „— Domnule profesor, la varieteu sau la operetă, cînd dansatoarea se-ntoarce cu spatele la public, și făcînd o reverență inversată își dă volănașele peste cap, arătîndu-și formele cele mai prețioase, nu poți spune nimic. Ori aplauzi, ori n-ai

Scanned with OKEN Scanner

ce căuta acolo. Dar cînd un Schopenhauer își arată fruntea cu degetul... gestul său fotografic nu e departe de volănașele dansatoarei. Redactorul Vieții contimporane uită de ceai. Sări în odaie, adus parcă de fluturarea pelerinei, cu brațele în sus. — Domnule Deleanu, acum treizeci de ani, după cele ce mi-ai spus, te-aș fi ucis în duel... Brațele-i căzură. Zîmbea plin de fum, ca un vulcan. — ...Dar acum te admir. Ce tînăr trebuie să fii ca să nu-l respecți pe Schopenhauer! E singurul om, domnule Deleanu, care are dreptul să-și ție degetul pe frunte. Dar asta-i frumusețea tinereții! Și-n fața lui Schopenhauer e ușoară în «volanașele ei!»".

La Rebreanu, modelele bine cunoscute au funcție stimulatorie în construcția romanescă și fundamentează un tip feminin specific atît în romanele rurale, cît și în romanele citadine. Rodovica, după care o va fasona pe Ana din *Ion*, sau fata de țăran în vorbă cu fratele lui care va inspira pe Ilona din *Pădurea spînzuraților* au același caracter de victimă ca Mădălina-Madeleine din *Ciuleandra* sau Liana Rosmarin din *Jar*. Relatînd în *Mărturisiri* despre întîlnirea cu Rodovica, Rebreanu subliniază viziunea romantică ce va prezida la făurirea eroinei sale atît în *Ion* cît și în celelalte romane: „La vreo săptămînă după întîmplarea cu țăranul care sărutase pămîntul, iată alt «eveniment» în satul nostru: un țăran văduv, dintre cei mai bogați, și-a bătut unica fată într-un hal îngrozitor. Au trebuit să sară vecinii s-o scape din mîinile lui, altfel se zicea c-ar fi omorît-o. Pe fată o chema Rodovica. În sfîrșit, în ziua cu bătaia cea groaznică, țăranul nu știu de la cine se zicea că ar fi aflat că Rodovica lui și-a dăruit fecioria celui mai becisnic flăcău din tot satul. Dacă ar fi greșit fata cu vreun băiat înstărit, țăranul ar fi găsit mijlocul să împace lucrurile cu o nuntă atotreparatoare. Așa însă rușinea lui era mai amară: afară de greșeala fetei, trebuia să se încuscrească, el, fruntaș, cu pleava satului și să dea o zestre bună unui prăpădit de flăcău (...) Pățania Rodovicăi mi-a reținut mai mult interesul. Eram foarte tînăr și plin de un romantism care face parte organică din toate sufletele la o anumită vîrstă. Întîmplarea, așa caldă cum am primit-o, m-am apucat s-o transform într-o nuvelă, în care Rodovica devenea negreșit o victimă a iubirii. Nuvela o mai am și azi printre hîrtiile mele. O intitulasem *Rușinea*. Și

Scanned with OKEN Scanner

a rămas nepublicată".[1] Această viziune nu-i străină, cum recunoaște și scriitorul, de iubirea din adolescență pentru fiica unui coșar sas. Tatăl fetei nu întîrzie să pună capăt brutal idilei. Tînărul Rebreanu, care se îmbolnăvește de friguri în aceeași primăvară, are halucinații, alimentate de recenta experiență amoroasă, dar neîndoielnic și de lectura unor romane cavalerești, visînd că se află într-o altă epocă ; și trăiește o dragoste romantică.

„Viziunea aceasta, de mult uitată, scrie romancierul, mi-a reapărut în suflet atunci cînd m-am apucat să scriu o poveste cu reîncarnare. Romanul *Adam și Eva* de-aici a pornit, deși apoi a urmat alte căi. Viziunea a servit doar la închipuirea teoriei ce mi-a trebuit pentru motivarea celor șapte vieți sau a încarnărilor celor două suflete, care în planul divin constituie unul singur, alimentat de o iubire eternă..." [2] Pretextul romanului *Adam și Eva* îl constituie de asemenea o întîlnire fugară care-l obsedează pe scriitor devreme ce o istorisește în două rînduri în memoriile sale : „Pretextul romanului *Adam și Eva* e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iași. Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întîlnit o femeie cu umbrelă. (...) [3]

Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că n-am văzut-o niciodată." Totuși, în *Adam și Eva* personajele feminine sînt schematice, au un caracter pur demonstrativ, le lipsește viața. Scriitorul, evident, nu poate lucra fără modelul cu chip familiar și date biografice. De asemenea îi este necesară o ancorare în social și contemporan, în puternicile drame generate de problema țărănească. În universul masculin al operei rebreniste, femeia, victimă socială, patetică și înduioșătoare, are însă o psihologie rudimentară. Scriitorul simte acest lucru încît, în afara romanului său fantastic unde simbolul feminin se îngemănează cu cel masculin, nici un nume de femeie nu figurează în titlurile romanelor sale. *Ion*, în care la început voia să se ocupe de condiția femeii, cum se vede din primele denumiri — *Rușinea* și *Zestrea* — suferă în timpul elaborării o cotitură, inte-

[1] Liviu Rebreanu, *Mărturisiri* în *Amalgam*, Ed. Socec, 1943, Apud Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Muhtu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 38-39.

[2] Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Ed. cit., p. 69.

[3] Ibidem, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

resul scriitorului mutîndu-se asupra țăranului și problemei sociale centrale : pămîntul. Rebreanu declară chiar : „După această primă furie amoroasă pentru viitorul roman, au venit îndoielile. Subiectul mi se păru mărunt, banal, fără importanța pe care trebuie s-o aibă un adevărat roman."
Pentru a sublinia însemnătatea obiectivului principal, el transformă aspectul fizic al modelului : „Rodovica era în realitate o fată drăguță. S-o facem în roman urîtă. Pe Ion să-l punem că a fost în dragoste cu altă fată, săracă și frumoasă. Ca să scape de sărăcie și mai ales să-și astîmpere patima lui cea mai mare pentru pămînt, îl voi face să-și zdrobească dragostea, să părăsească pe iubita inimii lui și să se ție după Rodovica urîtă, dar cu pămînturi [1]."

Și în ce o privește pe fiica cea mare a învățătorului, autorul sacrifică datele realității, date ce scoteau în evidență caracterul voluntar și elevația morală a modelului, în vederea sensurilor pe care vrea să le dea micii burghezii sătești din roman, cu mentalitatea ei specifică. Laura Herdelea este un personaj inspirat de un membru din familia lui Rebreanu, de una din surorile lui care refuză însă să se mărite cu pretendentul favorizat de părinți, deși se logodise cu el, deoarece nu-l alesese după îndemnul inimii ei. „În roman însă, declară prozatorul, am inversat întîmplările : am măritat pe Laura cu tînărul candidat de preot, deși ea nu-l iubea. Căsătoria mi-a fost necesară, pentru că prin ea am putut urzi niște fire, care să-mi servească mai tîrziu, în celelalte două părți ale trilogiei. Pe soțul Laurei l-am făcut odrasla unui preot bătrîn, cu o familie foarte mare împrăștiată în toate provinciile românești".[2] De fapt, nici nu se putea ca o altă dramă amoroasă să intervină, distrăgînd atenția de la acea principală și pivotul ei, pămîntul, familia Herdelea rămînînd să intre alături de preotul Belciug în țesătura social-politică și morală a intelectualității sătești ce completează cadrul monografiei rurale. Laura și Ghighi ies din categoria eroinelor victimă, printre puținele personaje feminine din proza lui Rebreanu. În schimb, în romanele citadine această categorie, reprezentativă pentru atitudinea scriitorului față de femeie, va predomina cu atît mai mult cu cît la martirajul eroinelor

[1] Liviu Rebreanu *Amalgam*, Ed. cit., p. 41
[2] Ibidem, p. 45

Scanned with OKEN Scanner

se adaugă noi factori, precum cel al dezrădăcinării din *Ciuleandra* și din *Amîndoi*. În *Jar*, familia mic burgheză care constituia în *Ion* o unitate indisolubilă, o celulă formativă, devine, dimpotrivă, un element destructiv, contribuind la adoptarea de către Liana a soluției care pune capăt pasiunii devoratoare ce nu și-o poate satisface.

O mare parte din personajele din *La Medeleni*, ca și din *Ulița copilăriei* sau din *Casa bunicilor*, i-au fost inspirate scriitorului de membrii familiei sale. În construcția lui Dănuț se regăsesc numeroase elemente autobiografice. Dar pînă acum nu s-a descoperit modelul Olguței, nici al Monicăi. Sejurul parizian din volumul III, care îl desparte pe Dănuț de logodnica lui un timp destul de îndelungat, pînă la căsătorie, s-a petrecut aevea în împrejurări diferite cu scriitorul și viitoarea sa soție. Tatăl fetei le impune tinerilor îndrăgostiți o separație pentru a le verifica sentimentele și a vedea dacă Ionel Teodoreanu își termină studiile în drept pentru ca să cîștige ca avocat suficient să-și poată întreține familia. Dar seamănă Lili cu Monica? Da, în felul în care audiază încercările literare ale lui Ionel Teodoreanu și-l încurajează. Ca înfățișare, spirit și vioiciune aduce însă mai mult cu Olguța. Totuși, tipul Monicăi revine în *Lorelei*, unde talentul ne-ar indica-o iar pe doamna Teodoreanu. Avem impresia că autorul dorește să-i fie recunoscută soția în literatura pe care o practică. Acest lucru apare mai limpede în *Bal mascat*, în care eroina poartă numele de Ștefana Velisar, adică pseudonimul literar al nevestei. Dar departajarea între bine și rău, antiteza romantică, marchează de la început universul feminin al lui Ionel Teodoreanu, impunînd transfigurări și chiar scheme.

Punctul de plecare al *Cărții nunții* și *Enigmei Otiliei* îl constituie ființe din realitate, unele din ele mîndrindu-se pînă la moarte — precum sportiva — cu nemurirea literară. G. Călinescu încuviințează existența unui model al Otiliei, dar făcînd o subtilă lecție a modului complex de transpunere a muzei inițiale în operă: „O Otilie în felul celei din carte, trăind la orizontul meu solar, nu a existat. Copil fiind am cunoscut în mediul familiei o fată cu mult mai în vîrstă decît mine și care îmi era rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu știam atunci că există dragoste. Acea Otilie, căci așa se

Scanned with OKEN Scanner

numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustrații, cred că urmase și un institut străin. Pe urmă a dispărut din atenția mea, nici nu știu ce a devenit, probabil a murit, niciodată n-a mai dat, mai tîrziu, vreun semn de viață. În adolescență, și în anii ce au urmat cînd s-a deșteptat în mine viața afectivă, din imaginile confuze ale copilăriei a luat contur o figură de fată, pe care n-am putut s-o confrunt, din curiozitate, cu originalul, pentru că nu am nici o fotografie. Nici nu poate fi vorba de vreo revelare spontană a vreunei afecțiuni infantile, ci de verificarea unei scheme feminine reclamate de natura sufletului meu. Noua Otilie vie, construită din aspirații vii de astă dată, mi-a arătat că în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una, imprecisă, firește, domina : fata cu părul ca un fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă (și Otilia copilăriei cînta la pian, Dumnezeu știe cum). (...) În orice caz, cred a fi demonstrat că Otilia este o ficțiune în spiritul realităților, și care se poate întîlni oricînd în realitate și confrunta cu ea. Delațiune anecdotică în nici un fel."[1] Față de gestația îndelungată în construirea personajului călinescian, la Holban procesul de creație absoarbe fără întîrziere, am putea chiar afirma că devoră realitatea imediată. Nu mai avem de-a face cu reflexul unei amintiri de tinerețe, cu proiecții în trecut, cu mutații alambicate. Materialul de viață trece în operă palpitînd încă, filtrat prin sensibilitatea neobișnuită a creatorului. Așa se întîmplă și în *Ioana* și în scrierea postumă *Jocurile Danielei*. Modelul eroinei primului roman este Maria Dimitrescu, o elevă a lui Holban la începutul carierei sale didactice. Se căsătorește cu ea la 21 februarie 1931, dar divorțează după numai doi ani la 3 iulie 1933. Holban încredințează frămîntările sale înainte de despărțire prietenului Tache Soroceanu care încercase să-i împace : „Dragă Tache, ai asistat în mare parte la toate variațile mele și a celor de primprejur, și nu ești observator așa de rău. Știi deci că situația noastră nu se potrivește. Să nu ne mai mințim ! Încurajările pe care mi le dai sînt prietenoase, dar necorespunzătoare ! Știi din ultimul meu roman patima care mă chinuie : gustul de a vedea exact ce e în mine și ceilalți. Fa-

[1] G. Călinescu, *Esența realismului*, Ed. cit., p. 575-576

Scanned with OKEN Scanner

tal, constatările nu pot fi decît deprimante..." [1] După cum își informează alt amic, Argintescu, romanul e scris chiar în perioada disensiunilor casnice și în 1934 scriitorul se zbate să-l publice. La doi ani după moartea lui Holban, în 1939, Emil Gulian se referă la modelul Daniei într-o evocare în *Universul literar*. După apariția romanului Ioana, Holban se amorezează de Lidia Manolovici a cărei frumusețe și eleganță îl impresionează și constată cu plăcere că e o cititoare pasionată a prozei sale. Înfiripărea idilei transpare dintr-o scrisoare din 5 februarie 1935 către același Argintescu. Despărțirea are loc în toamnă, doar după cîteva luni, cum rezultă din rîndurile unei alte scrisori: „Vorbele tale mi-au fost de infinit ajutor, cu toate că socoteam vorbele drept vane, mai ales cînd nici nu cunoșteai personal modelul. Va trece și asta complect. Va fi mîine: subiect de roman!" (20 octombrie 1935). Iar în 16 iulie 1936, îi semnalează lui Argintescu că după terminarea romanului *Jocurile Daniei* în care-și vărsase tot focul, se liniștește, defulat, și reușește să se obiectiveze față de model: „Ultimul roman este povestea aceea care m-a zdruncinat adînc, o știi. Cred însă, după ce m-am calmat, că a fost cea mai fermecătoare fată posibilă, iar întîmplarea mea a fost excepțională."

Așa cum recunoaște că firea sa prea sensibilă provocase ciocnirile cu soția, la fel își asumă vina de a fi interpretat greșit purtarea „Daniei" (căci și în scrisori deja transformase numele iubitei din realitate în cel dat în roman), dar tocmai din această fire și suferințele ei exagerate se naște rafinata introspecție a lui Sandu, eroul prozei sale romanești. Holban nu încearcă să escamoteze care i-au fost modelele inspiratoare. Dar ține să precizeze în *Testamentul literar*, publicat în revista „Azi", și care, în ediția postumă a romanului *Jocurile Daniei* figurează, conform dorinței autorului, în fruntea ultimei sale lucrări: „Mi s-a atras atenția verbal de cei care mă știu de aproape, și recunosc personagiile transcrise de mine, că arta la care aspir este lipsită de fantezie. Desigur, dar Lili și Mary din *Romanul lui Mirel* sînt complect inventate, și sînt amatori de intrigă acei care caută persoane îndărătul acestor nume. (Indiferent dacă alte personagii

[1] Vezi Anton Holban, *Opere*, I, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București, Editura Minerva, 1970, p. 464—465.

Scanned with OKEN Scanner

din aceeași carte sînt apropiate de realitate) (...) Pentru un străin, lipsa mea de fantezie nu poate constitui un defect. Și dacă trăiești lîngă scriitori ilustri? Și Orgon din *Tartuffe* în secolul unei arte abstracte a avut un model... Termin cu o întrebare care poate rezolva multe nelămuriri: Proust, exemplul meu veșnic, are fantezie sau nu?... Important este numai să alegi ceea ce este caracteristic din bogăția de fapte care ți se oferă. Fantezia constă să combini aceste detalii pregnante. Căci prin observație nu înțeleg fotografie".

Primul pas spre roman al Hortensiei Papadat-Bengescu îl constituie *Balaurul*, singura proză în care putem recunoaște în eroină elemente autobiografice. Cu atît mai prețioasă ni se pare această transpunere de experiență personală, cu cît ea marchează, prin trăirea intensă a momentului dramatic al războiului de către infirmiera Laura, o atitudine față de realitate care fundamentează construcția ulterioară a personajelor din ciclul Hallipilor. Autoarea mărturisește însemnătatea pe care a avut-o pentru ea precizia detaliului trăit atunci cînd a redactat *Balaurul*. În *Autobiografia* pe care i-o publică Călinescu în „Adevărul literar și artistic" (an XVII, seria III, nr. 366-367, 11—18 iulie 1937, p. 5—6) scrie următoarele: „În cartea mea de război, *Balaurul*, dacă îmi scapă numele unui rănit nu mai pot scrie pînă cînd nu-l aflu... Dacă nu-mi amintesc sala anume din spital a vreunui episod, aștept pînă îmi aduc aminte că era cea de la etaj la stînga Aci — fie el cît de modest — nu valorează decît documentul... Atmosfera are aceeași exactitate. Lirismul de acolo nu e al unei infirmiere, e temperatura locului și oamenilor. E acea „ieșire din fire" a fiecăruia și a tuturor..."

Despărțirea de lirismul din prozele de început, care o făcuseră cunoscută, departe de a fi ușoară, constituie o „ieșire din sine" fără a știrbi însă din postura contemplativă care îi e proprie. În 1918 îi încredința lui Ibrăileanu: „Cînd am rămas aci, după ce am îndurat ce am îndurat, dar am și văzut cred că tot ce se putea vedea mai bine și mai mult din ce a fost, a trebuit să zic că a fost poate un calcul al soartei să rămîi la postul de privire cel mai interesant, căci mai totdeauna mi-a fost scris să pot observa lucruri interesante plătind cu ființa mea. Nu m-am dat în lături. M-am oferit ca obiect de experiență celor mai dureroase, căci credeam într-o noimă. Am privit cît mai bine și am suferit cît mai mult. M-am vîrît

Scanned with OKEN Scanner

în miezul cel mai activ și mai obositor al împrejurărilor lor, crezînd că trebuie să văd și hotărîtă să notez cîndva, în limita puterilor mele ceea ce am văzut". Claustrată în viața provincială și în cercul familial unde nu beneficiază de înțelegerea soțului, Hortensia Papadat-Bengescu nu-și lasă invadată viața de livresc, făurind un personaj prin care să se defuleze, precum Holban, ci urmează etapă cu etapă o desprindere de existența cotidiană și o mutare a imaginației în lumea operei create. Mărturia lirică a unei vieți vegetativ-contemplative și mărginite transpare și în primele ei proze, dar și în poeziile scrise în limba franceză, interesante sub acest aspect dacă nu sub cel al valorii artistice. Apoi intervine romanul document unde în Laura, autoarea se autoportretizează, dar nu ca un personaj profund implicat în acțiune, ci ca un observator al realității pe care o consemnează minuțios în jurnalul ei. O prelungire a acestei modalități se păstrează în construcția personajului Mini din *Fecioarele despletite*. Dar la observația lui Lovinescu despre subiectivitatea acestei întruchipări, se renunță la o viziune unilaterală în următoarele romane. O ultimă fază care reliefează felul în care lucrează imaginația Hortensiei Papadat-Bengescu, obiectivarea în integrarea elementului real în lumea fictivă creată, ne-o dezvăluie afirmațiile dintr-un interviu acordat lui I. Valerian: „Nu lucrez cu modele și nici cu anecdota cunoscută. Personagiile ca și afabulația, totul e de invenție dar nu pot lucra pînă cînd n-am impresia desăvîrșită că sînt fapte și ființe reale". Modelele din romane sînt adesea adînciri ale unor impresii fugare iscate în întîlniri întîmplătoare din existența cotidiană. Despre *Logodnicul*, scriitoarea declară: „Am ajuns la acest subiect în chip neprevăzut. Acum cîțiva ani într-o seară prin ceață, am observat silueta unui tînăr care după ce se apropiase de o trecătoare adresîndu-i-se probabil galant, o salutase stîngaci, pe cînd doamna trecuse strada pentru a-l ocoli. Prin promoroacă silueta tînărului desena o schemă nedumerită. Am atribuit pe dată acelui trecător un temperament, un caracter anume, după cîțiva pași avea un chip (nu i-l văzusem), un nume și o biografie; cînd ajunsesem la destinație cunoșteam unele împrejurări ale traiului lui: concepusem prima parte a *Logodnicului* pe care am și notat-o pe cîteva pagini de caiet". Coerența personajelor închipuite pe de-a-ntregul este atît

Scanned with OKEN Scanner

de impecabilă în mecanismul prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, încît acolo unde intervine un erou cu model recognoscibil, cum e Marcian inspirat de George Enescu, el ne apare cel mai palid, cel mai puțin convingător. Concentrîndu-și atenția asupra lumii imaginate de ea, scriitoarea ajunge aproape să trăiască nu în personaje ci cu ajutorul personajelor, pînă la imposibilitatea de a-și stăpîni narația precum ucenicul vrăjitor, romanul invadînd pentru autoare realitatea propriei vieți: „Cînd scriam romanul *Rădăcini* mi s-a întîmplat un lucru ciudat: o ușoară intoxicație sentimentală pentru unul din personagiile cărții și anume doctorul Caro. Probabil pe cale de contaminare — viața e plină de microbi — m-am apropiat prea mult de cele două femei care-l iubesc și pe care le iubește; Dia și Madona. Mi-a trebuit un efort și o pauză penru a ieși din această sferă de influență. Totuși e întîia oară cînd am un sentiment personal pentru unul din personagiile pe care mi le aduce închipuirea cu puterea celei mai vii realități. Dealtfel, e un incident fără importanță și fără urmări. Pe doctorul Caro însă nu-l pot întîlni nicăieri în cotidian, căci nu-i aparține. A fost o plăsmuire a închipuirii mele care a încercat să dea expresie unui om sintetic". Disciplina scriitoricească pe care și-o impune Hortensia Papadat-Bengescu o determină să gonească fantasmele și să-și reia față de eroii făuriți postura de naratoare obiectivă.

Modelul are alte valențe la Mircea Eliade. Scriitorul, încă din tinerețe, simte o nevoie irezistibilă să-și reverse existența în scris, retrăind-o, comentînd-o, nutrindu-se sufletește din propriile impresii și fapte. În una din primele încercări de roman — *Gaudeamus* — el își transpune viața studențească în mod cît se poate de recognoscibil pentru prietenii și colegii săi. Dintre personajele feminine, se desprinde pregnant fata pe care o iubește, Rica. În autobiografia lui, notează despre elaborarea acestei creații. „Cred că pagini întregi le-am scris cu ochii împăienjeniți de lacrimi. Cînd îmi aminteam de repetițiile corului de acasă și de primele întîlniri cu Rica, aveam impresia că toate s-ar putea prelungi dacă eu n-aș fi decis că trebuie să renunț. Dar, oricum, era necesar să mă eliberez de această nouă sursă de melancolie, alcătuită din memoriile vieții de student și în special de povestea mea de dragoste (...) Nu știu dacă

Scanned with OKEN Scanner

Rica a înțeles pe de-a-ntregul ce a însemnat *Gaudeamus* pentru mine. Romanul se termina cu căsătoria ei și plecarea mea. Întregul nostru grup de studenți s-a risipit în cele patru vînturi și casa mi-a fost distrusă nu mult după aceea. Astfel sursa amintirilor noastre a dispărut pentru totdeauna. În dorința mea de a arde trecutul și de a mă apăra de prezent, am anticipat chiar evenimentul care mi se părea un adevărat sacrilegiu"[1]. Pentru Mircea Eliade, ca și pentru Holban, literatura înseamnă defulare, și la fel ca pentru Ionel Teodoreanu păstrarea în paginile cărții a ceea ce dispare în viață. Totuși procesul la Mircea Eliade e contradictoriu. Detectarea frămîntărilor interioare constituie o întîmplare intuitivă a viitorului în același timp temut și dorit. Modelele nu diferă prea mult de personajele din romane, important fiind în special rolul lor în mersul vieții naratorului. Acest lucru provoacă reacții care înrîuresc laboratorul de creație al prozatorului. Un exemplu grăitor îl constituie *Maitreyi*. Comentariile făcute de Allan pe marginea notațiilor din jurnal, cînd încearcă să reconstituie cu ajutorul acestuia întîmplările din casa lui Narendra Sen, comentarii care dau acea impresie de încercare de obiectivare în fluxul subiectivității redactării sub imperiul emoției, provin, de fapt, din includerea în roman a unor pagini din jurnalul real ținut de prozator, cu amendamentele necesare. „În iarna lui '33, notează Mircea Eliade, cînd, acasă în strada Melodiei, am scris romanul pe care intenționam să-l dau pentru Premiul Tekirghiol-Eforie, am recitit pentru prima și ultima oară jurnalul acelor luni. Am și utilizat un număr de pagini, incorporîndu-le direct în texul romanului. În ciuda patosului povestirii, am încercat să mă țin pe cît de aproape cu putință de realitate. Dar, firește, această „realitate" a devenit mitologică din chiar momentul cînd am trăit-o"[2]. Maitreyi Sen din roman era de fapt Maitreyi Dagupta și în Allan romancierul se portretizează pe sine în perioada primei sale călătorii în India. Autorul preferă probabil să se transpună într-un englez de rînd, pe de o parte pentru a face mai ușor de înțeles planurile gazdei lui de a se stabili un timp cu familia în Euro-

[1] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 140—141.
[2] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

pa, avînd în vedere situația Indiei față de Anglia în acea vreme; pe de altă parte, punînd accentul pe amorul revelație de sorginte carnală, învăluită în veșmîntul său de magie, de vrajă, el mărește obstacolele culturale și spirituale între cei doi îndrăgostiți. De fapt, după cum arată în autobiografie, sentimentele Maitreyi au fost mult influențate în realitate de calitatea de scriitor a lui Mircea Eliade, fata fiind poetă și filosoafă. Scriitorul precizează chiar momentul cînd îi reține atenția: „Am primit primele volume din Isabel *(Isabel și apele diavolului* — n.n.) și Maitreyi care era poetă a început să mă privească cu alți ochi. Devenisem egalul ei; ajunsesem să fac parte din aceeași familie spirituală ca și Rabindranath Tagore"[1].

Un studiu aprofundat al modelelor ar sluji desigur psihologiei literaturii și psihocriticii.

Mihail Sebastian, în cartea sa despre corespondența lui Proust, considera îndreptățită cercetarea modelelor și „cheilor" unei opere pentru a putea pătrunde în laboratorul de creație al scriitorului: „A clarifica anumite „chei", a deschide anumite porți, este pentru noi o încercare de a cunoaște mai de aproape metoda de lucru a scriitorului. Care este în opera lui hotarul dintre ficțiune și realitate, în ce măsură spiritul de invenție colaborează cu spiritul de observație, prin ce transformări trece un fapt autentic, pentru a deveni un element de roman, care este unghiul de refracție ce deplasează în literatură imaginile luate din viață — iată atîtea întrebări delicate ce se referă la mecanismul intim al actului creator"[2]. În ce ne privește, am vrut doar să arătăm prin cîteva exemple, restrîngînd aria cercetării mai ales asupra figurilor feminine, că tranziția de la model la personaj oferă o serie de indicii asupra viziunii etice și estetice a creatorului. Acest lucru este cu atît mai interesant cu cît la numeroși romancieri, declarat sau nedeclarat, personajul e cel care inspiră fabulația. Ionel Teodoreanu teoretizează (arbitrar dar semnificativ pentru modul său de a-și elabora opera) superioritatea acestor prozatori față de cei care pornesc de la subiect spre eroi: „Invitat să vorbesc despre creațiunea literară, am împărțit ro-

[1] Ibidem, p. 185.
[2] Mihail Sebastian, *Corespondența lui Marcel Proust*, Fundația pentru Literatură și Artă, 1939, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

mancierii în două categorii : într-o primă categorie am pus pe aceia care purced în compunerea unui roman creînd întîi subiectul şi apoi personajele — ceea ce este fundamental greşit, după părerea mea, fiindcă de la Adam şi Eva, creaţiunea, în logica ei firească, mai înainte de a da naştere conflictelor a zămislit eroii şi în doua categorie de romancieri intră tocmai acei scriitori care, în primul rînd, îşi fixează eroii, îi determină şi apoi îi pun să acţioneze".[1][2]

Bineînţeles, în construcţia personajului feminin portretul fizic şi moral are un loc de frunte. Deoarece intră într-un raport de egalitate, superioritate sau inferioritate unul faţă de celălalt în alcătuirea personalităţii tuturor eroinelor de roman, ne vom opri numai asupra unor particularităţi de creaţie care ţin de concepţia ficărui prozator despre femeie şi feminitate.

În făurirea personajului feminin, o trăsătură definitorie e frumuseţea. Asupra acestei noţiuni există opinii contradictorii în romanul nostru interbelic.

Conform esteticii populare, la George Călinescu frumuseţea fizică şi morală sînt strîns legate. Încă de la începutul romanului *Enigma Otiliei*, ne atrage atenţia antiteza Otilia-Aurelia, clădită pe trăsături similare : „Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta şi mai copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă. Însă în

---

[1] Ionel Teodoreanu. *Omul cu mîrţoaga, Vasile Bodescu*, Ed. Viaţa Românească, Iaşi, 1931, p. 7.

[2] Disputa pe tema priorităţii personajului ori naraţiei în roman s-a prelungit pînă astăzi. Wayne C. Booth o semnala nu fără oarecare ironie : „Mi se spune de către dl. W. Y. Harvey că personajului trebuie să i se acorde prioritate atunci cînd ne ocupăm de roman (*Character and the novel*) şi de către dnii Robert Sholes şi Robert Kellog, în *The Nature of Narrative*, că forma narativă este centrală. Se află ei deci în conflict cu dl Lodge care afirmă că doar limba contează, şi în dezacord între ei? Se prea poate, dar este şi mai probabil ca atunci, cînd în cele din urmă pătrund în miezul cărţilor lor, să aflu nu numai asemeni diferenţe manifeste, ci şi diferenţe mai adînci ce ţin de metodă şi de principiu, ce îmi vor permite să accept legitimitatea încercărilor lor, ca şi a celor ale dlui Lodge, de îndată ce au fost epurate de pretenţiile lor de a avea în exclusivitate acces la adevăr. Manifestînd această pretenţie privind monopolul întregului adevăr, ele se pot chiar dovedi cărţi proaste ; ca cercetări complementare însă se pot hrăni una pe alta (Wayne C. Booth — *Retorica romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 488—489).

loc ei în rîndul oamenilor.). Şi după cum Zaza *(Concert din muzică...)* moare pentru că nu se hotărîse să-şi sacrifice sînii frumoşi care fuseseră pentru ea o patrie, tot astfel Lenora moare pentru că nu a divulgat secretul feminităţii ei infirme." În genere, nu procesele sufleteşti deformează frumuseţea în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, dovadă că Elena rămîne la fel de frumoasă şi de elegantă în epoca zbuciumului sufletesc provocat de relaţia cu Marcian. Încît, probabil, Holban e îndreptăţit să pună manifestările patologice ale Lenorei, aparent cauzate de purtarea Mikăi-Lé — păcatul ei viu — mai degrabă pe seama incipienţei cancerului care o va doborî pînă la urmă. Din aceeaşi familie temperamentală cu Lenora face parte Mika-Lé sau Ada Razu. Dar departe de firea vegetativă a celei dintîi, ele au un dinamism şi o energie puse în slujba unei frumuseţi pernicioase. Poate singura notă morală din ciclul Hallipilor o constituie eşecul în destinul acestor două personaje. Coca-Aimée triumfă în schimb şi odată cu ea triumfă — cum s-a mai arătat — artificializarea şi golirea de conţinut a relaţiilor interumane. Fata are aceeaşi frumuseţe de păpuşă blondă ca şi mama ei Lenora, dar lipsită de vibraţie sufletească şi ferită de orice senzualitate. Pentru a sublinia vidul lăuntric al personajului, Hortensia Papadat-Bengescu abundă în detalii descriptive, în tropi care să sugereze neînsufleţitul: „piele albă rozată, ca de porţelan, gura colorată palid cu un roz de majolică; ochi mari ca pe portrete litografice, albaştri ca unele faianţe; sprîncene blonde, trase subţire ca din pensulă pe o frunte dreaptă; oval admirabil. O păpuşă fără de caracter, nici expresie în frumuseţe, dar perfectă şi mai ales deosebită prin materialul întrebuinţat de natură: mătase, culoare, totul de prima calitate, nici un defect de ţesătură.

Corpul, proporţionat ca înălţime şi ca dezvoltare, n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate — o statuetă pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însufleţire a enervării provocată de imobilitatea unei fiinţe totuşi vii".

Portretele fizice şi morale ale personajelor feminine din *Rusoaica* de Gib Mihăescu transpun contradicţia dintre dramatic şi ridicol în făurirea idealului de feminitate livresc care-l obsedează pe Ragaiac. La toate femeile întîlnite, na-

Scanned with OKEN Scanner

ratorul sesizează asemenea elemente contradictorii. Uneori în trăsăturile chipului, ca la Ghena Kersanova: „Micul ei nas puțin gîtuit spre vîrful care căuta în sus și o dispoziție spre rîs a pometilor stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer strengăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii — ca fumul de cățui al unei divinități negre — din împletiturile lenețe ale căruia apărea figura cea cu două măști". Alteori se referă la caracterul moral sugerînd acel contradictoriu propriu misterului feminin. Despre Niculina eroul mărturisește: „Mă uitai adînc în ochii ei, să văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrșit?"

Vraja feminității derivă în *Craii de Curtea-Veche* nu atît din frumusețe cît dintr-un detaliu pregnant al senzualității: efluvii de mireasmă la Rașelica, ochii de neuitat ai Penei Corcodușa. Acest amănunt ține locul unui elixir care magicizează fixația erotică, în spiritul romantismului crepuscular matein: „Dar acela după care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului. Zadarnic însă așteptară să-i cadă batista. Căci întîmplarea îl aruncase, din întîia noapte, în brațele unei femei de rînd și din brațele acesteia nu s-a mai putut desprinde. Era o fată de mahala, nu prea tînără, puțin căruntă la tîmple; o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară. Farmecul acestei ființe, de obicei posacă, mai mult ciudată decît frumoasă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-pește, cum le zice românul, genați și sprîncenați, cu privirea cam rătăcită". Dar sugestia romantic-tenebroasă se dislocă prin ironia unei interogații retorice care trimite spre practici erotice plebee mai prozaice: „Să fi fost altii nurii ce țesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? — se poate; e netăgăduit însă că, împărtășită de amîndoi deopotrivă, o pătimașă iubire se aprinse între floarea-de-maidan și Făt-frumosul în ființa căruia se răsfrîgeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărătești". Antiteză ironică liricizantă, desigur, cum indică și metafora „floare-de-maidan", luată din materialul romanului popu-

Scanned with OKEN Scanner

lar. Dealtfel comparația florală revine, nuanțată tot de reticență ironică, cînd e vorba de Rașelica: „Era cum nu se poate mai bine Rașelica și de minune potrivită; trezita asemănare a femeii cu floarea — o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere — o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răspîndea, amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcările ei".

Adela aduce un alt fel de nuanțare subiectivizantă, conceptului de frumusețe. În scurta întoarcere spre inițierea sa erotică, eroul enunță trei tipuri de frumusețe corespunzînd celor trei epoci ale tinereții: cea romantică, cea realistă-serioasă și cea cinică: „E cu neputință să fi existat cîndva pe planetă o apariție mai încîntătoare. Fata de șaisprezece ani cu părul galben și ochii negri avea în figură ceva de copil și de floare. Iar corpul ei, încă în dezvoltare, avea mlădieri ca tulpinile subțiri și înalte la adierea vîntului. Și vocea înceată, nesigură, cu graseieri ca niște sfiiciuni ale inimii, al cărei ton răsună încă și astăzi în mine! Niciodată cuvîntul „înger" nu s-a potrivit unei trecătoare apariții umane, ca acestei ființe în adevăr angelice (...) După epoca romantică — epoca realistă, serioasă, la Viena, cu femeia aceea subțire și înaltă, cu formele adolescente încă la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, oprite parcă în desăvîrșirea materializării lor de flacăra mistuitoare a vieții ei. Un păr arămiu, cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. Ochii de o culoare nehotărîtă, cafea și aur, schimbătoare după dispoziție, după culoarea timpului, în care se aprindea necontenit sufletul ei neliniștit, sau uneori ficși, reci, privind în gol, cînd gîndul era concentrat ori patima adîncă. O gură mobilă, nesigură. Brațele albe, fine. Piciorul ca o mînă de mic, neliniștit. Mîna nervoasă, șovăitoare. Mersul undoiat, cu capul aplecat ușor în dreapta, ca într-o figură de cadril, cînd îmi ieșea întru întîmpinare. (...) Și, în sfîrșit tîrziu, în epoca cinică, culminînd spre amiaza vieții, accesul de stupidă demență pentru femeia mare cu părul roș, cu ochii mici și verzi, cu nasul turtit și cărnos, cu buzele strivite, arse, cu brațele groase și dure, eșantioane ale întregii ei ființe, cu talia și șoldurile asortate în formă de liră, femeia-femelă și nimic altăceva, femeia cu maximum de iritabilitate protoplasmatică. Aproape goală sub rochia elegantă, începea să se dezbrace de la ușă, crispată, rea,

Scanned with OKEN Scanner

fără nici un cuvînt și, peste treizeci de secunde, dădea replica, întregită, a Venerii Callipyge de la Siracuza — atît de albă că părea mai goală decît o femeie goală." Retrospectiva are caracter de bilanț, finalul ei arătînd intenția generalizatoare a autorului: o experiență săracă dar concludentă. Urmează însă o idee nouă, aceea a genului preferat în materie de feminitate, idee avansată anterior de Camil Petrescu în *Ultima noapte*... Portretizarea doamnei Timotin provoacă reflexii asupra feminității mai puternică uneori datorită temperamentului ardent la unele femei urîte: „Femeia asta măruntă, desigur că nu poate inspira capricii, nu poate provoca emulație între amatorii de flirturi, dar prin temperamentul ei cred că poate dezlănțui pasiuni arzătoare. Feminitatea — agitat molem (tulbură nepăsarea — n.n.). Ființa neutră improblematică, inofensivă, fata mică de zece ani, în unghiuri drepte ori ascuțite, cu două bețe în loc de picioare, dizgrațioasă la figură, devine adesea la cincisprezece ani izvor de seducții roind din formele rotunzite, din reliefurile ce se anunță, din enigmaticul «da și nu» inconștient al figurii, din încrețiturile rochiei, din atitudini pasive și cu atît mai imperative — seducții care lipsesc adesea femeilor frumoase, «reci», cum spunem noi, lipsite de «vino-ncoace», cum spune poporul, expresii care indică deficitul acelui principiu vital nou, care a operat la pubertate mai puternic în fata mică, dizgrațioasă decît în cea frumoasă, supraîncărcînd-o de electricitate feminină. Amorurile inspirate de aceste femei — de obicei pasiuni tiranice pînă la degradarea bărbatului, fiindcă nu sînt provocate și de impresii estetice, ci numai de cauze biologice — sînt privite ca niște «bunii, iar poporul le crede datorite farmecelor și vrăjilor". Dar în alegere, naratorul influențat și de esteticul livresc înclină spre frumusețea obiectivă: „De altfel, doamna Timotin nu e genul meu, al acelora care au concepția plastică, picturală și statuară a femeii — mai ales cînd au ajuns la patruzeci de ani!".

Preferința pentru un anume gen de femeie e sacrificată și în *Craii de Curtea-Veche* și în *Ultima noapte*... La Mateiu Caragiale din pricina convenționalului constrast între venere și madonă, între carnalul înjositor și platonicul înger esc. Pantazi o iubește pe Wanda din milă, vrînd s-o protegiască: „Ce-mi părea ciudat în toată istoria asta nu era că

mă îndrăgostisem — îmi venise și mie rîndul — dar că mă îndrăgostisem tocmai de fata cu pricina, deoarece, de la fire nu simt atragere decît *pentru femeile oacheșe*, (sublinierea noastră), cît mai oacheșe, și dînsa era bălană și albă pînă la serbezime, așa că nu trebuie să te mire, amice, dacă am să-ți spun că, deși am iubit-o cu patimă, nici o clipă făptura ei, chiar avînd-o aproape, n-a deșteptat într-a mea o bănuială măcar de poftă trupească(...)" Înșelat de aparențe, fiind înșelat și la propriu, Pantazi o părăsește pe mincinoasa cu aer neprihănit, dar nu o uită deoarece, în pofida eșecului, nu poate renunța la ceea ce devenise întruchipare pentru el a idealului feminin. Așa cum singur conchide, conform și părerilor lui Pașadia, într-un asemenea ideal intră o doză de fetișism.

În *Ultima noapte...* genul (același ca la Pantazi) e sacrificat pe altarul orgoliului, determinat de frumusețea obiectivă, recunoscută ca atare de cei din jur, a blondei Ela : „Ea locuia încă la mătușa ei, unde mai locuia de asemeni, în pensiune, o colegă de universitate, prin care o cunoscusem și care îmi plăcuse mult mai mult, căci era oacheșă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele (...) Încît, deși nu-mi plăcea, începusem să fiu totuși măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atît de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri". În final cînd Ștefan Gheorghidiu se desprinde sufletește de Ela, preferința inițială își reia locul. Frumusețea femeii care-i întruchipează genul se definește mai amănunțit în capitolul *Fata cu obrazul verde, la Vulcan*. Portretul este evocat într-o gamă cromatică de verde de la chihlimbar la rugina metalică : „Are obrazul desăvîrșit, oval, de culoarea chihlimbarului verzui, iar ochii ca niște prune lungi, verzi. Acest joc de feluri, de la arama roșcată a părului la verdele gălbui al obrajilor fără pată, ca o apă, și la verdele albăstrui al ochilor, mă uimește de rămîn o clipă încremenit. Sugestia picturală nu mă părăsește..."

Întreg capitolul este, așa cum arăta Liviu Călin, „un excepțional portret, o pagină de antologie."[1] Formele, culorile, gesturile fetei contribuie la realizarea unui amestec

[1] Liviu Călin, *Camil Petrescu, Oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

de candoare și senzualitate care dă măsura feminității ei. Arma de seducție, ca și la alte eroine camilpetresciene, este tăgada și tăcerea care sporesc misterul. Totodată, acest portret are o deosebită pondere psihologică în semnalarea evoluției sufletești a lui Ștefan Gheorghidiu. Dacă figurile celorlalte femei înfățișate înainte în roman erau prezentate strict în raport cu personalitatea soției sale (actrița, prostituata, mama și surorile eroului), fata de la Vulcan concentrează asupra ei interesul total al bărbatului, fără a mai constitui un termen de comparație pentru partenera conjugală.

Patul lui Procust se întoarce, în mod original însă, la relația indestructibilă între frumusețea fizică și cea morală. Frumusețea Emiliei devine nonfrumusețe datorită platitudinii și venalității personajului, iar cea imperfectă a doamnei T. triumfă, transfigurată de inteligență, bunătate și feminitate. De asemenea, satisfacția sau insatisfacția lăuntrică poate modifica frumusețea. Fred notează despre doamna T.: „Nu era întîia oară cînd față de mine se spunea că e urîtă... Mai ales cînd era necăjită, legată de nemulțumiri practice, pierdea foarte mult... Ochii își schimbau culoarea și se adînceau în orbite. Corneea i se injecta cu fire roșii și parcă devenea de sticlă, toată se veștejea subit. Atunci își neglija și ținuta. Frumuseea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo cîteva luni după începutul iubirii noastre, cînd părea exasperată de iubire. Și atunci avea ochii intenși, dar de o limpezime care făcea ca albul corneei (nu era chiar alb, avea ceva din catifelarea nedefinit verzuie a unei petale de trandafir alb, căruia i s-a injectat artificial culoarea verde...) să dea o impresie de vis". La Anton Holban, frumusețea feminină nu e neapărat necesară la personajul principal al romanului. Irina din *O moarte care nu dovedește nimic* e urîțică, iar eroul resimte acest lucru privind-o cu luciditatea lipsei de iubire ce dăinuie pînă la urmă în carte și prilejuiește tocmai de aceea o magistrală autoanaliză a caracterului masculin. În *Ioana*, Sandu statuează concepția autorului despre frumusețea feminină: „O femeie a cărei singură virtute e feminitatea nu mă interesează multă vreme. Viky rămîne tot timpul drăguță, Ioana apare pe rînd frumoasă și urîtă, parcă fizicul ar fi o reflectare a caracterului

Scanned with OKEN Scanner

ei instabil, evoluînd între extreme. Totul depinde de liniștea mai îndelungată sau de oboseala ce o face străvezie. În momentul supărării devine slabă de tot, capătă riduri pe față, vînăt împrejurul ochilor, pistrui mulți, iar mișcările sînt fără grație. Dar uneori apare minunată, cu profilul ei perfect de statuie greacă, fruntea limpede și mare, sub arcurile sprîncenelor, ochii profunzi dar potoliți, fără nimic turbure în ei, gura tăiată de un mare artist, părul bogat, încadrînd-o superb. Și o siluetă elegantă, înaltă, subțire pe care o prinde admirabil negrul și căreia i s-ar potrivi rochiile unei regine. Aparițiile Ioanei sînt uneori uimitoare (dar eu o prefer altminteri, căci de prima imagine a Ioanei nenorocită, mi-e milă completă, iar de a doua mă simt umilit, îndepărtat);" Observația se repetă aprofundată printr-o generalizare care intenționează să definească rolul vieții lăuntrice și al trăirii intense cu durerile ei de neînlăturat în frumusețea fizică exterioară: „E foarte frumoasă Ioana, dar numai cînd este fericită. Ochii îi scînteie, fața se luminează, emoția îi inundă toată ființa. Oamenii au chipul frumos sau urît, indiferent de proporția perfectă, numai cînd oglindesc mistere venite din afund. Numai cei care au suferit sînt frumoși..."

În locul nemișcării pe care frumusețea o impune, în genere, la Hortensia Papadat-Bengescu, se instaurează la ceilalți romancieri ca normă estetică mobilitatea, o mobilitate dependentă de mișcarea sufletească.

Trei accesorii plastice vin frecvent în ajutorul caracterizării personajului feminin în romanul interbelic: oglinda (moștenită din mit, basm și literatura romantică), portretul pictural și fotografia. Despre primul și semnificațiile sale narcisiste am mai amintit relativ la *Fata din Zlataust* și *Orașul cu salcîmi*, dar am putea adăuga *Răscoala* sau alte proze. În *Accidentul* oglinda servește monologului interior. Am menționat calitatea ei de martoră în autoanaliza solitudinii Norei. Prezența oglinzii nu e de mirare ca făcînd parte din decorul teatral în romanul *Donna Alba* de Gib Mihăescu. Ea însoțește ambiguitatea Eros-Thanatos, fiind un element folosit, nu fără cabotinerie, pe muchia între baroc involuntar și ironie: „Se îndepărtă și stinse lumina electrică. Se întunecă atunci zdravăn, și lumina nestatornică a lumînării abia îmi ajută la început să-mi disting figura înciudată de intențiile donnei Alba. Cînd mă învățai cu clarob-

Scanned with OKEN Scanner

scurul ce se făcuse, o văzui înaintînd spre mine repede cu filfăitoarele ei văluri. Ridică mîinile ca niște aripi negre deasupră-mi și mă întrebă:

— Nici acum nu ți-e frică?...

Mă întorsei și-o cuprinsei, și ea-și lăsa vălurile cernite peste mine, ca un nemaipomenit de frumos simbol al morții. Flacăra luminării pîlpîia molcom prin luciul oglinzii."

Cezar Petrescu folosește oglinda cu stăruință, mai ales ca reflex al cochetăriei feminine condamnabile. Cu ajutorul ei reliefează dorința de parvenire și snobismul Anei Lipan ajunsă doamna Annie Mereutza din *Calea Victoriei*. Oglinda fixează în trei momente banalul destin al eroinei, traiectoria de la grandoare la decădere. Primul este cel al pregătirii fetei de a lua parte la ceaiul dansant unde-i va fi prezentat un posibil pretendent: „Ana își așează pălăria cu delicată artă, să nu strivească buclele fragile și frazate în simetrice spirale. Se dădu doi pași îndărăt. Se privi în oglindă din față, din profil, din trei sferturi; cu o oglindă ovală, plimbată de sus în jos, din dreapta și stînga, își examină ceafa și cutele rochiei în spate. Surîse. Se uită grav. Se înclină grațios. Ridică din sprîncene surprinsă și se încruntă în glumă, ironic, sceptic, cochet, mustrător. Se apropie atît de mult, încît își văzu amănunțit în sticla poleită porii obrazului astupați de pudră. Îndepărtă taburetul și se așeză gînditoare; pe urmă atentă la spusele unui vorbitor invizibil; pe urmă jucîndu-se distrat cu mărgelele de cristal; pe urmă amenințînd gingaș, cu arătătorul ridicat, același vorbitor nevăzut și de-o impertinență simpatică. Toate aceste exerciții de mimică în fața oglinzii, în camera cu perdele trase și cu luminile aprinse, ar fi surprins poate un martor indiscret care cunoștea numai o domnișoară Ana Lipan (Annie Lippan, cu doi n și cu doi p), solemnă, severă și distantă. Dar ce tînără fată în fața oglinzii ar fi făcut oare altfel? Rochia era nouă, pălăria nouă, nou colierul de cristal, și peste o singură oră avea să pășească, în sfîrșit, într-o lume nouă și în atîtea reverii rîvnită". Dacă în această secvență fata își contemplă frumusețea ca pe o armă cu care să-și cucerească locul în înalta societate, trădîndu-și ambițiile și aspirațiile secrete, într-un alt pasaj, în cadrul descrierii ceaiului dansant, verificarea în oglindă stabilește relațiile dintre Ana și viitorul ei soț pe care îl va tîri după

Scanned with OKEN Scanner

sine, ca pe un cavaler servant: „Ana Lipan își cercetă în oglinda poșetei obrazul și răsuci roșul în tocul de metal, sigilîndu-și buzele. Guță Mereuță o admiră cu ochi de dulău fidel..." A treia oară, oglinda este inclusă metaforic în imaginea sumbră a viitorului după ce femeii i se spulberă toate iluziile de a fi una din doamnele admirate ale Bucureștiului: „Cît va mai dura oare în amintirea tuturor" frumoasa doamnă Annie Mereutza? Se gîndea că frumusețea ei nu va însemna mare lucru în tîrgul netrebnic unde se vor îngropa. Că nu va însemna nimic. Numai tîrziu, cînd această frumusețe va fi definitiv devorată de timp, ca un chip întrezărit fantomatic într-o oglindă de plumb, numai atunci avea să măsoare cîți ani de viață care ar fi putut să fie altfel a ucis ea într-un ceas cu zloată urîtă și cu tramvaiele purtînd necunoscuți din necunoscut spre destinul lor necunoscut". Felul de a se privi în oglindă are în *Calea Victoriei* și menirea să releve antiteza între ușurateca, superficiala și dezumanizata Ana și copilăroasa, dar integra și inimoasa Sabina, sora mai mică, aflată pe postul de ideal feminin al scriitorului. Spre deosebire de atenția cu care se studiază în oglindă Ana pentru ca frumusețea să-i fie fără cusur, Sabina abia că se uită cînd își pune pălăria, prilej însă de a i se face un portret fizic atrăgător prin naturalețe, prin lipsă de artificiu: „Tuflindu-și pălărioara cu un gest băiețesc pe-o sprînceană, aruncă o singură privire fugară în oglindă. Din treacăt, atinse un benghi de creion roșu pe buze; singura culoare străină în figura ei mată, fără pudră și cu genele lungi, negre și frizate, fără dresuri din cutii și flacoane".

Procedeele avocățești de a-și sublinia meritele fizice și intelectuale, aidoma unui negustor grijuliu să laude neîncetat calitatea mărfii, o caracterizează pe Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*, cum se vede din cererea de căsătorie prezentată lui Nelu. Dar și după ce obține să-l ia de soț, își continuă neobosită pledoaria despre fericirea pe care i-a adus-o în căsnicie, luînd drept martoră oglinda care atestă vigoarea și frumusețea cuplului.

Portretul din arta plastică constituie și el o frecventă modalitate de caracterizare morală sau psihologică nu numai în romanul românesc, ci și în marile cicluri de familie din literatura europeană. Termen de comparație pentru răs-

Scanned with OKEN Scanner

fățata Fleur în ciclul lui Galsworthy, *Forsyte Saga*, reprezentînd autoritatea părintească zdrobitoare a lui Oscar Thibault din *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard, portretul revine în multe romane, în multe proze realiste ale secolului al XX-lea. În opera Hortensiei Papadat-Bengescu servește mai degrabă analizei psihologice. Doctorul Walter din *Drumul ascuns* își definește starea sufletească conversînd în minte cu portretul Salemei, fosta sa protectoare care străjuiește dominator palatul ce i l-a donat. Obeza baroană parcă-și bate joc de scrupulele lui privitoare la fiica sa vitregă, Coca-Aimée, dînd glas de fapt, eului adevărat al doctorului al cărui carierism îngăduise legătura interesată cu dînsa: „Ridicase capul și întîlnise cu privirea portretul Salemei. Salema privegea; prezența ei acolo îi era prielnică: avea impresia că-l poate ajuta să rezolve conflictul dintre el și Aimée. Acelei nedumeriri subtile a lui, în viață, Salema i-ar fi adus fie o ignorare grosolană, fie o indulgență iscusită". Portretele la care ne referim sînt rareori opere picturale celebre utilizate drept comparații cu personajul cărții — procedeul folosit cu stîngăcie, mai mult în ciclul *În preajma revoluției* de C. Stere. În genere, ele sînt creații ale personajelor însele care își iau ca model alte personaje ale romanului. În unele cazuri, tabloul traduce sentimentele pictorului față de model, alteori e un semnal artistic ce indică intuiția creatorului, dezvăluind un chip neștiut al personajului. Celebrul Alexandru Pală dă expresie, cînd o pictează pe Adina, dragostei pe care i-o poartă, surprinzînd pe pînză doar aparența ei, antitetică față de natura reală a femeii, cum ne previne obiectiv vocea auctorială cu obișnuita cascadă metaforică medelenistă, aici canalizată în speculații reflexive: „O muscă veninos și gras lucioasă, înșurubîndu-se într-un hoit, e un spectacol hidos, firesc însă, care te dezgustă de moarte și heruvimii ei verzi. Dar un frag rumen, fraged, aromat, mărgean de rouă, răsărind pur ca luceafărul dimineților biblice pe buzele unui hoit, te-ar dezgusta de fragi pe vecie. Așa era înfiorătoarea copilărie a frumuseții Adiei pe sufletul ei: frag pe buzele unui hoit". Iată însă cum o vede pictorul, orbit de iubire: „Din 1914, de cînd se căsătorise cu ea, pînă în 1919, pînzele lui erau ferestrele unui mare palat, prin care se juca o infantă cu păr roșcat ca ruginile soarelui și ochi verzi de răcoare ve-

Scanned with OKEN Scanner

getală ; răsărind la o fereastră, la alta, cu alt neastîmpăr, alt zîmbet și altă mirare răsturnată în visteria luminilor și a culorilor. (...)

Mika-Le imprimă portretului făcut Elenei resentimentele față de legitima care influențează destinul ei de bastardă. Elena se și teme de felul cum o prezintă pictorița amatoare și, grijulie cu reputația ei mondenă, o trimite pe Nory într-o misiune de spionaj să afle ce se întîmplă de la pictorul Greg, profesorul fetei. Nory, deși vrea s-o servească pe Elena, are o satisfacție văzînd cum, „lăcusta" surprinse-se cu talent trăsăturile surorii mai mari, dar le umbrise dînd frîu liber naturii ei vindicative. Nory îi relatează lui Mini cu aciditate: „Ovalul frumos al Elenei era tras cu o linie neagră. Îl umpluse tot cu negru, culoarea ei favorită. Două alte linii negre desenau tîmplele regulate, rămase în alb; cerceii erau verzi. Cît venin o fi pus în verdele ăsta! E invidioasă pastelista! Drăcia de portret seamănă totuși. Am aprobat și am dat dezlegare..."

Pierzînd odată cu Adina paleta culorilor vii, Alexandru Pală, sensibilizat de propria-i durere, o pictează pe Olguța cu totul altfel decît se arată de obicei în ochii celor din jur, gîndindu-se parcă la un pericol tainic care constituie, de fapt, un preludiu la motivul morții. Scena producerii acestui portret e ca un semnal de alarmă în mijlocul veseliei întoarcerii acasă a fetelor: „Era atît de tînăr capul ei — numai vibrație de rîs și de culoare — încît portretul desfășurat apărea supărător ochiului, ca o mohorîre de pivniță în plin soare.(...) Recunoscură toți capul Olguței în portretul desfăcut de mîinile ei, dar o Olguță deosebită de tot ce-o făcea pe Olguța veselia casei Deleanu. (...) Ce se întîmpla în acea încăpere de umbră, cu muzica amuțită? Ce strigăt răsunase? Ce chemare stranie? Era o crispare dîrză în osatura feții, dar fruntea se înclina învinsă, dură totuși, și ochii dilatați, simțeai că ar fi vrut să se închidă și nu puteau sau bravau arătarea de groază, nevăzută. Amestec de hotărîre și deznădejde. Mîna dreaptă plutea pe claviatură, cu degetele răsfirate moale, ca o pasăre ucisă din zbor, răstignită pe aripile ei. Cealaltă mînă încleșta genunchiul sau se rezema de el? Pletele căzute atîrnau grele pe tîmple.

Scanned with OKEN Scanner

Privit alături de model, portretul Olguței părea posomorît, lipsit de tinerețe, cel puțin de carnațiunea și exuberanța tinereții modelului. Dar mișcările capului și trupului erau profund ale Olguței. O Olguță stranie ca o eclipsă de soare. Dar în acea energie deznădăjduită a feței și a privirii, și-n acea cădere de scut a frunții înclinate, și-n acea tensiune de vultur cu săgeata în el, văzîndu-și moartea, înaripîndu-și-o, ochii lui Mircea recunoșteau tinerețea Olguței, așa cum uneori sufletul său o presimțise sub rumeneala obrajilor și rîsul dinților. Acesta era singurul portret făcut de Alexandru Pală într-un răstimp de trei ani. N-o mai făcuse de atunci niciodată pe Olguța. S-ar fi zis că el singur prefera s-o vadă cu ochiul omului decît s-o descopere cu ochiul pictorului". Intuiția artistică la Alexandru Pală și intuiția dragostei lui Mircea pătrund astfel dincolo de fațadă în inefabilul lăuntric, dar și în imprevizibilitatea destinului.

Portretul întărește în *Craii de Curtea-Veche* factura de roman labirintic în accepția dată termenului de Gustav René Hocke[1]. Personajele, făpturi contradictorii, stabilesc între ele relații ambigue, cum e cea dintre Pașadia și Pirgu, ori chiar dintre Pașadia și Pantazi. Femeile, deși personaje secundare sau episodice, sînt un factor hotărîtor în soarta eroilor. O dovedește pînă și „apusul crailor": moartea lui Pașadia, fuga lui Pantazi după pieirea Ilincăi, dar și destrăbălarea rentabilă a Arnotenilor. Stirpea e de la început putredă la toți protagoniștii. Naratorul contemplînd portretul străbunicului lui Pașadia, care oferă o izbitoare asemănare cu prietenul său (similitudine desigur, simbolică) ascultă concluzia acestuia: „Primi drept plată Măgura și topuzul armășiei. Cum vezi dar, surceaua n-a sărit departe de trunchi și cred că și starea sa sufletească trebuie să fi fost cam la fel cu a mea, pentru ca el, în floarea vîrstei, să se fi lăsat „cu știrea lui, să fie otrăvit." Află că iubitul strămoș parvenise prin fuste, ajungînd în grațiile vestitei domnițe Ralu. Ascendența nobilă

[1] „O lume a incestului și perversității, opusă celeilalte, cu imensi ochi de copil lîngă plăpîndul foc din vatra originară, o lume a încrîncenării în veșnic însinguratul eu, opusă lumii armoniei între creaturi". (Gustav René Hocke — *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 308.)

Scanned with OKEN Scanner

a celui mai mîndru dintre crai are în ea elemente rușinoase, plasîndu-l pe erou în linia lui Andronache Tuzluc din romanul lui Filimon. Dar față de boierul corupt, personajul lui Mateiu Caragiale reprezintă melancolia și splenul unei lumi în care nimic nu-i durabil, nu are o stare de puritate, totul e corcit, complicat, degenerat, fără speranță și fără ieșire, doar Pirgu triumfînd prin monstruosul absolut. În noțiunea de decădere nu intră însă și cea de timp la autorul *Crailor...*, căci, după cum indică portretul, încă de la înnobilare familia lui Pașadia oferă ca promontor un exemplar psihologic aidoma reprezentantului ei din prezent.

Asemănarea fizică și ereditatea sugerează în acest portret matein un alter ego al lui Pașadia, contribuind astfel la caracterizarea acestuia drept erou damnat.

La Arghezi, chipul zugrăvit posedă și mai profund posibilitatea transferului de personalitate. Sanctificarea Sabinei devine fapt împlinit prin trecerea ființei ei în nemurire iconificată sub înfățișarea Madonei în *Ochii Maicii Domnului*. Procedeul, obținut printr-o rețea de analogii și proximități, a fost analizat de Gérard Genette pe marginea unui pasaj din *La fugitive* de Proust: „...femeia în doliu, asemănătoare cu cea, foarte apropiată, din tabloul lui Carpaccio, el însuși imagine *în abis* a Veneției în Veneția, imobilitatea hieratică a imaginii materne în amintirea «sanctuarului», ca și a unuia dintre mozaicurile aflate în fața-i și, prin chiar acesta, sugestia unei analogii între mama naratorului și mama lui Christos".[1] Arghezi merge pe o cale mai directă, înrudită cu basmul în suprapunerea sacrului cu profanul. Sabina — Maica Domnului — seamănă cu sfintele din literatura populară, corespunzînd, firește, ca stil, vechilor picturi bisericești: „Din icoana Maicii Domnului se uita la el și zîmbea Sabina... Ochii-i erau tot așa de frumoși ca mai înainte și fața tot atît de proaspătă îi era. Și părul și-l pieptănase de curînd sub o broboadă de cașmir albăstrui".

Fotografia, o reflectare mai puțin intuitivă și simbolică, mai copie a naturii, are alte funcții caracterizatoare. În *Enigma Otiliei* punctează două etape cheie din viața lui Felix, din sentimentul pe care îl are față de Otilia. Întîi este

[1] Gérard Genette, Metonimia la Proust. *Figuri*, București, Editura Univers, 1978, p. 295.

Scanned with OKEN Scanner

marcată apropierea dintre cei doi datorită înrudirii care generează imediat factura relației, fata luînd prima inițiativa : „Felix privi cu mirare fotografia.(...)

Doamnele țineau cîte o mînă pe umerii a doi copii așezați în picioare între un bărbat și o femeie. Erau un băiat și o fetiță, fiecare sprijinit pe cîte un cerc mare. Felix îi privi nedumerit, neghicind bine identitatea lor.

— Ia să te văd dacă ești perspicace ! zise Otilia. Care sînt eu și care ești tu ?

Felix fu surprins să nu se recunoască în băiat, al cărui păr, dealtfel era dat peste urechi cu ajutorul unei panglici.

— Asta ești tu — lămuri Otilia, arătînd pe fată — și ăsta sînt eu — și puse degetul pe băiat.

Într-adevăr, fata cu părul lung, cam bălai, și cu rochie cu platcă, garnisită cu dantele avea trăsăturile lui, îndeosebi nasul drept. (...)

— Nu știi că onoratii noștri părinți aveau intenția să ne căsătorească? Ca la chinezi, mi se pare!" Fotografia, așa cum am arătat anterior, definește, în final, prin comparația dintre imaginea din tinerețe a Otiliei și cea a femeii mature, desprinderea definitivă a eroului de dragostea de altădată.

Era firesc ca fotografia să figureze în fresca orășenească a lui Cezar Petrescu. Nu putea lipsi din opera lui nici fotografia publicitară a femeilor cu soartă și aspirații vedetiste din *Greta Garbo* și *Fiica Hatmanului Toma*, nici fotografia, amintire de amor, prin care gigolo-ul își certifică succesele. În *Calea Victoriei*, Scarlat Bosie are grijă ca înainte de venirea noii sale cuceriri să închidă „toate fotografiile compromițătoare într-un sertar. Actrițe, dansatoare, femei din lumea de sus și de jos : toate necunoscîndu-se între ele, nebănuindu-și reciproc existența și toate aruncate laolaltă, să se asfixieze în comun, la rebut, în întunericul strîmt al cavoului". Un rol deosebit îl joacă fotografia în *Accidentul* de Mihail Sebastian. Aici se îmbină seria portretistică și seria fotografică pentru a o defini pe Ann, cu toată mobilitatea ei de caracter. Cele două serii plus fotografia din camera lui Paul ne oferă personajul întîi din punct de vedere obiectiv, apoi din mai multe unghiuri subiective. Ann este un personaj în continuă schimbare. Ca și Otilia, zăpăceala ei e ușor ostentativă și are aceeași notă de bravadă boe-

C-da 89 coala 14

Scanned with OKEN Scanner

mă. Dar deja socotește singură această fază depășită și se referă la fata fluturatecă dinainte de hotărîrea de a deveni o pictoriță de renume, cu duioșia cu care evoci o amintire scumpă. Confesia către Paul, care închide în ea și acest sentiment nostalgic, dar și aspirațiile spre afirmare, se ilustrează cu un număr de schițe, capete de expresie: „Și totuși, știu eu dacă nu a fost mai bine așa? Cred că nu m-ai fi iubit și cred că aș fi fost destul de proastă ca să nu-mi placi. Îmi plăceau bărbații care dansau bine, și tu dansezi atît de prost! Nu știi cît de mult m-am schimbat de atunci. Mă pieptănam prost, purtam rochii scurte, eram zăpăcită, eram nebună, eram... uite cum eram.

Și luînd de pe masă un creion de cărbune, desenă pe o hîrtie de bloc o siluetă subțire de fată zăpăcită, cu picioarele în aer ca pentru o săritură, cu brațele deschise, cu umărul fluturînd în vînt. În cîteva clipe, blocul era plin de imagini, care repetau aceeași siluetă de fată nebună, ce părea că-și transmite elanul săriturii de la imagine la imagine". Naratorul adaugă însă o informație care scoate confesia din intimitate și profilurile dintr-o pornire întîmplătoare, subliniind pe de o parte exatravertirea artistei și fixarea clipei fugare în creație durabilă, pe de alta — prioritatea dată de Ann vieții publice în care se convertește imediat cea particulară. „Din acest joc, ieși în cîteva zile o întreagă serie de desene și acuarele, din care o parte fuseseră expuse în aceeași toamnă la salonul de Alb și Negru, iar celelalte aveau să ocupe mai tîrziu, în iarnă, un întreg perete din expoziția ei personală, toate purtînd același titlu: august 1926". Seria de fotografii ale pictoriței expuse într-o vitrină are altă semnificație. Paul găsește explicația, probabil justă, pentru etalarea la un fotograf renumit a acestui șir de fotografii care sub o anume formă sînt publicitare: „Era desigur o pasiune nouă, un capriciu recent și, poate mai mult decît atîta, o socoteală, o măsură de prevedere cu prilejul plecării. Într-adevăr, Ann devenise în ultima vreme o «figură» în viața Bucureștiului, o «apariție». Era văzută peste tot, la teatru, la curse, la meciurile de fotbal; rochiile ei erau remarcate, se vorbea despre ea și îi plăcea să se vorbească.

Plecînd din București pentru mai multă vreme, ea risca poate să iasă din atenția lumii și să piardă mica notorie-

Scanned with OKEN Scanner

tate mondenă, pe care și-o cîștigase cu greu. Poate că fotografiile lăsate în urma ei nu aveau alt rost decît să-i mențină această notorietate și să împiedice uitarea.

(...) În această varietate de «capete de expresie», Ann își făcea loc cu simplitate, cu oarecare neglijență parcă, dar pozele ei erau atît de numeroase și apariția ei în fiecare nouă vitrină, atît de regulată, încît Paul se întreba cu dezolare dacă nu intra puțin în cabotinaj în insistența ei de a se arăta și de a fi văzută. I se părea uneori că gesturile ei, păstrate atît de vii, atît de vorbitoare în fotografii, devin atitudini de mică vedetă". Dar în pofida rezervei etice, seria fotografică îl atrage, contemplînd chipurile variate ale femeii, cărora le dă o interpretare psihologică, răspunzînd frămîntărilor sale la adresa iubitei. Primul îi oferă un surîs trist care parcă-i reproșează bănuielile nedrepte, restituindu-i o Ann așa cum o dorește el. Al doilea, îi evocă din plin senzualitatea femeii și îi învie amintirile momentelor celor mai pasionate. Toate aceste fotografii, încărcate de starea sufletească a lui Paul, devin ajutătoarele introspecției. Ele aprofundează sentimentele eroului, după ce o primă imagine neutră, o fotografie obiectivă, constituie tema pe care încep să se moduleze variațiunile: fotografia lui Ann văzută de Nora în camera lui Paul care ne arată o figură blondă banală. Seria fotografică, mai mult chiar decît a schițelor portretistice, are avantajul că, în pofida caracterului static al exemplarelor cînd sînt disparate, prezintă parcă personajul în mișcare, prin numărul lor, apropiindu-se de imaginea cinematografică. Dealtfel și aceasta din urmă este utilizată în tehnica modernă a caracterizării din romanul lui Sebastian. După ce Paul nu putuse s-o vadă pe Ann în Belgia, unde plecase după ea, cere să i se proiecteze într-o cinematecă un jurnal de actualități în care se înfățișează scena felicitărilor primite de artiștii români din partea suveranei, clipă importantă în cariera pictoriței. Imaginea de pe peliculă constituie parcă un punct culminant al seriei fotografice, deoarece fixează atingerea țelului celebrității urmărit de către ambițioasa Ann. Vederea unei fotografii expusă în vitrină are o cu totul altă semnificație pentru Ștefan Gheorghidiu în *Ultima noapte*... Ea atestă eroismul Mariei Manciulea, una din cele trei femei bănuite de spionaj, pe care, în calitate de ofițer, per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajul principal al romanului le salvase de la moarte în timpul istoricei treceri a Oltului, ignorînd ordinul superiorului. Episodul relatat cu sobrietate își ia modelele feminine din realitate. Dramatismul faptelor se concentrează într-un dialog nervos, pilduitor pentru confuziile oribile provocate de război, care au inspirat scene similare și în alte romane despre primul război mondial (*Adio, arme* de Hemingway, *Peripețiile bravului soldat Svejk* de Jaroslav Hasek.). Fotografia din galantar constituie pentru erou un moment de satisfacție, o verificare a flerului său, o răsplătire a simțului umanitar: „Rănit, în București, aveam să-i văd în vitrină la «Julieta», fotografia alături de regina și doamnele de onoare de la Palat. Aveam să aflu că are Virtutea Militară de aur și să citesc în gazete întîmplarea ei, fără complicația cu arestarea sub bănuială de spionaj". În elogiul discret sugerat de acest pasaj la adresa Mariei Manciulea, se strecoară nota satirică față de presa patriotardă a vremii, notă ce se înscrie în viziunea scriitorului despre pregătirile și desfășurarea primului război mondial.

La Holban fotografia contribuie la definirea psihologiei eroinei. Paul din *Jocurile Daniei* are aceeași senzație ca și personajul masculin din *Accidentul.* Însă contemplînd în seria fotografică nu diversificarea portretistică, ci, pornind de la procedeul specific al fotografiei de la acel *figé* care fixează surîsul stereotip al Daniei, el remarcă amabilitatea ei convențională, adesea forțată și faptul că acest zîmbet subliniază inaccesibilitatea femeii, imposibilitatea de a fi cunoscută cu adevărat. Scriitorul încheie pasajul, cum face de obicei, cu o concluzie generalizatoare în ce privește de astă dată fotografia ca mod de reproducere a personalității umane: „Stau alături de Dania, ne uităm la niște fotografii abia aduse de la fotograf. Pe hîrtie, eu cu Dania. Într-un loc, eu îi fac în glumă o declarație de dragoste. Sînt aplecat, nu mi se vede fața bine, n-aș putea fi recunoscut, și cu mîna la inimă. Ea rîde fără nici o umbră de neliniște, atentă totuși ca să rămîie nemișcată. Un rîset care voiește să fie înțepenit. Parcă o apă care curge, și totuși înghețată.

Fotografiile înregistrează o secundă din viața unui om, și aceea aranjată, și totuși tu te forțezi să construiești sufletul acelui om de atunci..." Cîteodată portretul și fotografia au o semnificație similară. Portretul mamei lui Gün-

Scanned with OKEN Scanner

ther din *Accidentul* sau fotografia mamei lui Codrescu din *Adela* pecetluiesc destinul personajelor masculine, raporturile cu lumea înconjurătoare, atrăgînd atenţia asupra complexului oedipian, ceea ce — cum s-a arătat de către exegeţi — contribuie la rezerva lui Emil faţă de căsătorie şi la ura lui Günther faţă de tatăl lui, extinsă asupra întregului neam Grodek. Şi portretul şi fotografia reprezintă femei care s-au stins timpuriu, păstrînd pînă la moarte, o înfăţişare tinerească. Ambele estompate provoacă imaginaţia să recreeze făpturi fragile, stîrnind duioşia şi dorinţa de ocrotire. În *Adela*, acest travaliu al închipuirii se realizează în timp. „Prea mic, cînd a murit, ca s-o ţin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai tîrziu, în copilărie, după o fotografie rea şi ştearsă, pe care am înviat-o şi am colorat-o cu tot ce am auzit de la alţii şi cu propria mea fantezie: o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui". În *Accidentul* descrierea e mai puţin amănunţită: „Pe o etajeră erau cîteva cărţi nemţeşti şi un portret de femeie desenat în creion. Desenul era fin, estompat, parcă puţin şters de vreme". Durerea fiului care-şi pierde mama la vîrsta adolescenţei este atît de mare, încît el nu mărturiseşte prietenilor dispariţia ei definitivă, lăsînd Norei impresia că mai trăieşte.

Problema portretului fizic şi moral îi preocupă mult pe prozatorii interbelici, cum se poate lesne observa în cadrul discuţiilor în jurul portretului literar din paginile eseiştilor. Tudor Vianu constata în *Arta prozatorilor români*: „Arta portretului moral, apărută şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele şi romanele realismului critic şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate însă să nu se oprească în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite". Punctul de vedere pe care-l vor adopta doi prozatori ai vremii, Holban şi Sebastian, în ce priveşte portretul literar din memorialistica unor scriitori şi critici defineşte de fapt poziţia lor faţă de portretul moral clasic cu o structură statică şi cu o „faculté maîtresse" pozitivă sau negativă. Polemica devine mai violentă în legătură cu *Memoriile* lui Eugen Lovinescu. Tudor

Scanned with OKEN Scanner

Vianu făcea observația că în pofida clasicității portretelor lovinesciene, vioiciunea impresiilor fizice „pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcției sale" le deosebește de cele realmente clasice. Sebastian însă începe prin a diferenția pe psiholog de portretist, negînd îmbinarea celor două modalități. În recenzia la volumul lui Holban *Parada dascălilor*, el scrie: „Eroii săi au silueta pregnantă a unei bune caricaturi și, în același timp, o vagă dungă de omenie, care lasă să se ghicească pentru unii din ei... o viață interioară ce depășește ridicolul imediat al ființei lor. Mă tem însă că autorul este mai degrabă un portretist decît un psiholog, și asta înseamnă că vede oamenii din afară, după indicii aproape teatrale, nu sufletești. El reprezintă mai mult decît observă..." *(România literară*, nr. 5 13 marie 1932, p. 3). Sebastian își dezvoltă ideea cînd se referă la *Memoriile* lui Lovinescu, susținînd că nu poate fi simplificată la o unică trăsătură complexitatea sufletească a omului. El îi reproșează lui Lovinescu: „Un peisagiu sufletesc oricît de complex, îl reduce la o expresie, la o linie, care pe urmă o mărește exagerat, încercînd să compenseze astfel prin proporții sărăcia elementelor observate". *(România literară*, nr. 8, 9 aprilie 1932, p. 3).

Holban, într-un lung articol, aplică *Memoriilor* lui Lovinescu teza, pe care o susține și în romane, că viața cotidiană dezvăluie psihologii mai întortocheate și mai puțin lesne de prins în formule decît marea literatură clasică, axată pe tipuri care acționează logic, conform trăsăturii principale de caracter: „Dar pentru falsificarea modelului, mai contribuie ceva: tehnica însăși (explicată și de autor), aceeași tehnică pe care o aplica și la critică: să cauți „une faculté maîtresse" căreia să-i subordonezi detaliile. Astfel ești sigur de relief. În felul acesta au fost creați o armată de scriitori, care, deși poate simplificați, s-au întipenit pentru totdeauna în memoria noastră. A discerne esențialul este o calitate de primul ordin, căci aproape toți care fac la noi critică, zăbovesc pe detalii (în direcția aceasta, d-l Pompiliu Constantinescu este un continuator admirabil al d-lui E. Lovinescu). Această metodă o poți aplica unui text pe care-l ai, mai mare sau mai mic, întreg

Scanned with OKEN Scanner

în fața ta. Dar unui om? Memoriile se pot numi doar: cîțiva oameni, cu ocazia unor discuții literare. Și pentru a analiza viața, literatura este un argument cu totul neînsemnat. Deci, în literatură poți utiliza „la faculté maîtresse". Fiecare erou al lui Balzac trăiește printr-o trăsătură principală. La fel și siluetele lui La Bruyère. În viața zilnică, însă, acești eroi nu sînt posibili. Și memoriile vor să prezinte viața zilnică. Căci un om e format dintr-o mie de trăsături disparate, deseori contradictorii". *(Portretele domnului Lovinescu, Vremea,* nr. 235, Paști 1932, p. 16).

Sebastian nu dezarmează punînd în evidență și faptul că Holban a scris în favoarea lui Lovinescu „o perfidă pledoarie, mult mai violentă decît un rechizitoriu" și revine asupra diferenței între portretist și psiholog: „Meseria portretistului este să reproducă. A psihologului este să înțeleagă. Un pontret se face grafic: cu ce se vede. Iei cunoștință de anumite trăsături și le înregistrezi. Ce sens au aceste trăsături, ce spun și ce nu spun ele poți să știi și poți să nu știi tu, cel care le reproduci. Aș îndrăzni să spun că e mai bine să nu știi. Pentru că portretist fiind, ceea ce te interesează este materialul plastic, linia, culoarea, umbra, toate elementele pe care tu le grupezi după anumite legi de expresivitate picturală sau sculpturală, în nici un caz psihologică. N-am văzut multe tablouri: atîtea doar cîte se pot vedea la Luvru într-un an de plimbări neregulate. Afirmația o fac deci cu multă teamă, dar o fac: psihologia este un detaliu cu totul secundar în portret și de cele mai multe ori împovărător. Este un instrument impur în plastică. Nu e nici pictură, nici sculptură, ci abia literatură, adică ceva suprapus, fals și lipsit de expresivitate directă. Psihologii rătăciți în plastică sînt comentatori, cînd ar trebui să fie pictori sau sculptori. În scris, portretul nu-și pierde această necesitate care îl domină în plastică. Afară dacă ne gîndim la un portret spiritual, dar în acest caz el nu mai este «portret», și mai ales nu se construiește cu anecdote și elemente exterioare, ci cu idei și comentarii abstracte iar termenul «portret» trebuie înlocuit cu termenul mai exact «analiză psihologică». Nu este cazul pentru un memorialist care trebuie să fie portretist prin definiția genului. Așadar, cine scrie un portret se va sluji de aceleași elemente cu care l-ar picta:

observarea detaliilor interioare, organizarea lor după anumită logică a expresiei, alegerea unei note plastice dominante. Un portret este ceva coerent și unitar. Îl vei crea deci cu nesocotirea trăsăturilor contrazicătoare. Vei ignora tot ce nu aderă la cadrul tău dinainte fixat, la atmosfera și intențiile tale, și îl vei realiza, dincolo de adevăr, împotriva adevărului de cele mai multe ori, dar unitar și expresiv, expresiv prin el, nu prin calitățile modelului. Psihologia unui ins este atît de complexă, de variată și schimbătoare, încît numai cu silnicia ei un om poate încăpea în rama unui tablou... Nu. Hotărît, psiholog și portretist nu este deloc totuna. Ba, cu un dram de exagerare, eu aș spune bucuros că este exact contrariul. Fiindcă legea portretistului este esteticul, pe cînd a psihologului este adevărul. Dar distincția aceasta depășește cu mult personagiul, și cazul de la care am pornit." *(România literară* din 7 mai 1932, p. 1).

Riposta lui Lovinescu atrage atenția asupra deosebirii între portretistica literară conexată criticii literare și cea din proza beletristică propriu-zisă. Aceasta însă nu interesează studiul de față. Am reprodus opiniile lui Holban și Sebastian, deoarece ele exprimă o tendință generală (uneori neconștientizată la romancierii interbelici) de a evolua de la portretul fizic și moral spre zonele mai restrînse sau mai întinse ale analitismului, relativizînd trăsăturile și esența personajelor romanești. O asemenea tendință se poate observa și la exponenții realismului de tip balzacian, ca Rebreanu, Sadoveanu și G. Călinescu, mai ales în aria romanului citadin. Noțiunea de relativitate se strecoară în profesiunea de credință profund realistă a lui Rebreanu, inclusă în poziția antiromantică din articolul intitulat *Cred*: „Scriitorul de azi, afară de poetul liric, trăiește într-o lume atît de relativă din toate punctele de vedere, că numai identificîndu-se cu multe relativități izbutește a pătrunde și a înfățișa absolutul, care cel puțin în artă rămîne năzuința supremă".

Dacă în sfera personajelor masculine portretele sînt de obicei clare și acuzate la Rebreanu, cu implantări în social (pînă și în *Pădurea spînzuraților* unde incoerențele, impreciziile din firea și concepția lui Apostol Bologa se limpezesc în desfășurarea procesului psihologic, prezentat

Scanned with OKEN Scanner

de naratorul omniscient), la unele (destul de puține, e adevărat) personaje feminine se lasă deschisă calea interpretărilor, fie că există o contradicție între ceea ce par și cred că sînt și ceea ce se dovedesc a fi cînd le devastează pasiunea, fie că nu le cunoaștem decît prin prizma altor personaje care au fiecare o viziune proprie despre ele. În această ultimă categorie intră Mădălina, personajul absent din *Ciuleandra*, căreia cei doi protagoniști, soțul și medicul, îi desemnează o personalitate conformă frustrării și complexelor fiecăruia dintre ei, personalitate neverificabilă, dat fiind moartea eroinei, și care ne rămîne în ultimă instanță incognoscibilă. În prima categorie, Liana Rosmarin din *Jar* sau Salomia din *Amîndoi*, cea dintîi cuminte și echilibrată, cealaltă — firavă și blîndă, se transformă în momentul de criză, provocat de dragoste, în contrariul lor. O situație similară o întîlnim și la eroinele citadine sadoveniene, care însă au o structură psihică diferită. La Rebreanu, femeia e, cu toate zbaterile ei, o victimă predestinată care-și acceptă în cele din urmă soarta de sclavă a iubirii. La Sadoveanu, firile aprige și justițiare din universul rural își găsesc un corespondent în proza citadină în făpturi construite după norma „realismului deziluziei". Tudor Vianu relevă profunzimea psihologică a acestor personaje: „S-ar spune că scriitorul, renunțînd la accentele eroice ale atîtora din operele sale, supune acum oamenii săi tipici analizei deziluzionate a realismului. Aceeași este perspectiva și metoda atîtora din povestirile *Durerilor înăbușite* și a cîtorva din romanele de mai tîrziu: însemnarea împrejurărilor comune sub care se ascund însă marile legi ale vieții sociale, coborîrea către infinitezimalul din care se degajează poezia sfîșietoare a cotidianului. Scena povestirii se mută atunci în micile orașe de provincie, în mahalalele în care cîte un suflet agonizează și moare" [1].

Deziluzia dublată de indignare are un robust fond moral. Clocotitoare în *Haia Sanis* (roman patetic cu intrigă instinctuală, după G. Călinescu) sau reținută ca în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* și *Cazul Eugeniței Costea*, dezamăgirea se simte într-un limbaj vătuit, de politețe dis-

[1] Tudor Vianu: *Scriitori români*, București, Editura Minerva, 1971, vol. III, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

prețuitoare, impregnat de amărăciune. Discuția decisivă între Lai Cantacuzin și Daria Mazu are un bogat subtext psihologic. Autorul surprinde starea de tensiune a fetei într-un succint portret fizic, receptat cu plăcută înfiorare de prinț: „Lai Cantacuzin o privea din toate părțile. N-o privea fățiș; se plimba pe dinaintea ei necontenit, și o observa fără să pară, mărturisindu-și că o ființă ca domnișoara Mazu devine și mai interesantă într-o situație dramatică. Începea într-adevăr să fie femeie; deși era subțire, avea rotunzimi ferme. E bine s-o lase să-și verse întîi năcazul, ca să i se coloreze obrazul și buzele. Buzele îi erau acum subțiri, palide și strînse și ochii i se adînceau într-o fixitate interioară". Apoi, ca printr-o indicație scenică, este pregătită expunerea autobiografică a Dariei care caută, sub pretextul sfatului cerut, să-i smulgă lui Lai o declarație de iubire. Provocarea devine mai explicită pe parcursul discuției: „Domnișoara Mazu se opri iar. Avu impresia că n-a început bine tratativele-i diplomatice". Dar deziluzia Dariei începe să-și facă loc încă de la primele replici ale interlocutorului ceea ce se vede din răspunsul ei: „— Se pare, începu ea din nou, că, în raporturi ca ale noastre, unul din parteneri are interes, urmărește ceva." Cuvintele fetei menite să încheie convorbirea în care nu s-a spus nimic din adevăratele preocupări ale celor doi sînt înțelese perfect, cu sensul lor nerostit, de către ambii, ca o sinteză a reticențelor și ocolișurilor ce închideau adăstarea implorativă a Dariei și refuzul lui Lai: „— Știu; însă trebuie să mor și eu într-o formă oarecare. Te încredințez că e o dorință fierbinte. Poți fi sigur, domnule Cantacuzin, că nu sînt nebună, și vorbesc liniștit; de aceea, acum cîteva clipe, cînd ți-am cerut un sfat și dumneata nu mi l-ai dat, m-am hotărît să accept mîna domnului maior Ortac. Nu fac asta cu plăcere, însă țin să mă eliberez dintr-o atmosferă pe care n-o mai pot suporta. Dumneata ai făcut totul, ca să-mi adîncești suferința. Poate că n-ai făcut rău; totuși, cum am spus, nu te aștepta la recunoștință". Comentariul autorului subliniază demnitatea cu care Daria se desparte de scumpa ei speranță și neputința lui Lai de a urma îndemnul inimii, cu surprinzătoare acuitate analitică: „Tot timpul domnișoara Daria vorbise stăpînit. Pasiunea care era dedesubt se simțea numai în accentul sacadat și în singu-

Scanned with OKEN Scanner

rătatea pe care și-o crease dintr-odată, desfăcîndu-se de Lai Cantacuzin. Venise acolo, desigur, cu dorința de a nu fi singură și acum domnul Lai se vedea în afară de radiația de întuneric a sufletului ei. Se simțea dezolat că nu putuse rosti cuvintele necesare, care se aflau prezente și acum în ființa lui. Poate ar fi rezultat altceva. Din alt dozaj, în eprubetă s-ar fi precipitat cristali irizați, în loc de această otravă neagră. Are înaintea lui etalată o mizerie, a cărei intensitate niciodată n-o bănuise; totuși așa trebuia să fie, pentru armonia lucrurilor din lumea aceasta; e argumentul cel mai plin al geografiei lui. Se oprise și privea cătră acel mic și șumbru argument care stătea neclintit în fotoliu; avea față de acel argument o mișcare sufletească pînă la lacrimi". O ultimă încercare de temporizare a lui Lai e respinsă de Daria cu nestrămutată hotărîre, după ce băuse pînă la fund paharul deziluziei: „Mai făcu un ocol. Cum domnișoara Mazu rămînea îndîrjită, se stăpîni și el și găsi alte vorbe: — Duduie, nu e necesar să iai hotărîri iremediabile. Orișicînd, o clipă ne poate procura schimbări și surprize. — Iremediabil e vorbă poate prea tare. Însă n-am nimic de schimbat. La casa domnului Mazu nu mă mai întorc. Am rugat pe doamna Barboni să mă ocrotească, pînă ce voi intra la ceea ce se poate numi căminul meu și-al soțului pe care mi-l dă Dumnezeu. Dumneata crezi că e cu putință să fac altceva? Nu crezi. Prin urmare voi face ceea ce mi-i scris. După aceea am s-aștept să mi se îndeplinească și celelalte pedepse, pentru greșeli de care nu sînt vinovată".

Tehnica disimulării sentimentelor nu pentru a spori misterul feminității, ci pentru a afla cu diplomație adevărul, nu e incidentală la Sadoveanu. O folosește și Vitoria Lipan în *Baltagul*. La Daria însă ea implică în limbajul reverențios și o cale de ieșire onorabilă, dacă cele aflate sînt potrivnice nădejdilor ei. În același sens trebuie înțeleasă aparenta lipsă de suită în idei și la doamna Argintar care ghicește simțămintele prințului sub interesul filantropic arătat fetei. Portretizarea fizică, atunci cînd bonoma cucoană se transformă într-o femeie geloasă și înveninată, precede afirmația, lipsită de noimă în logica discuției, dar fiind rezultatul unei operații lăuntrice: „În clipa cînd Lai rosti aceste cuvinte, doamna Argintar avea o față mai pre-

Scanned with OKEN Scanner

lungă și oarecum absentă, ca și cum toate ale lumii îi deveniseră indiferente. Ochii se depărtaseră și zîmbetul îi pierise. Era o Giocondă fără zîmbet, cum o caracterizase și-n alte rînduri Cantacuzin. Era tot frumoasă, dar păstra pentru ea toate vorbele agere de care era plină, ceea ce nu putea fi rău, căci rareori, în afară de starea care se numește moarte, femeile izbutesc să realizeze această ipostază. Astfel, devenea totuși mai primejdioasă, căci tot ce era în ea esență verbală se transforma în venin. Sta închisă în ea și un sfert de ceas plănuia pe cine să otrăvească cu privirea, cu fapta, cu epigrama. Cu palmele reci, doamna își mîngîia fruntea și tîmplele. Se hotărî să cînte cîteva cuvinte, într-un stil cu totul nou, mai mult fluierat : — E adevărat deci că nu mă iubești". În *Cazul Eugeniței Costea*, raporturile tot mai tensionate între mamă și fiică se exprimă mai deschis. Vladimir Streinu vrea să vadă în roman o dramă a desrădăcinării, luînd în considerație mai mult pe Agripina dintre cele două personaje feminine opuse. Interesul cărții stă, după el, în „frumusețea fatală și psihologia descumpănită, deși numai sugerată a Agripinei, mama Eugeniței, fată de învățători cuminți, dar care-și pierde mintea moștenită, în contact cu viața de oraș..." [1] De fapt, Agripina continuă, în tradiție balzaciană, șirul atîtor mame abuzive, geloase pe fiicele lor, în timp ce personajele masculine ale romanului se nutresc din arta gogoliană a înfățișării funcționarilor mărunți. În schimb la Eugenița se îngemănează setea de viață cu repulsia față de existență cînd aceasta își pierde fața umană, se trece de la zburdălnicia vîrstei care-și cere drepturile la maturizarea bruscă odată cu descoperirea că cei mai apropiați sînt monstruoși, nesocotind sentimentele curate și zdrobindu-i astfel încrederea în oameni. Încă din Prolog, prezentat drept o discuție între naratorul Sava Dumitrescu și tinerii săi prieteni, cunoscuți ai Eugeniței care-i cer să povestească istoria fetei, este limpede că scriitorul vrea să dea o replică, să polemizeze cu moda literară ce i se pare discutabilă, pe de o parte prin romanțare și pe de alta — prin analitism excesiv, precum și prin ceea ce s-a numit romanul „generației pierdute", ori cel ce folosește tehnica auten-

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. cit., vol. I, p. 119.

ficității cu ajutorul amintirilor, scrisorilor și jurnalului intim. Ca o încheiere a introducerii, naratorul face o pledoarie pentru clasica haină ficționară a povestirii: „Tinerii mei amici însă cer o istorisire-raport. În orice caz cer adevărul istoric în romanul meu, pe cînd un roman nu trebuie să fie decît ficțiune. Viața își are eroii ei; literatura creează o altă serie. Viața n-are nevoie să se justifice și poate fi absurdă în scenariile ei; pe cînd literatura n-are acest drept. De aceea viața poate da elemente disparate, pe care romancierul, în ficțiunea lui, le argumentează, păstrînd însă ficțiunea ca o lume a sa proprie. Deci acel rudiment simpatic, care a fost prietina noastră așa de curînd dispărută, s-ar cuveni, dacă ar fi vorba de un roman, să apară într-o interpretare cu totul personală; poate asemenea interpretare ar fi mai interesantă pentru că n-ar fi mai adevărată". Mai de departe Sadoveanu combătuse pentru acest crez artistic și în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, respingînd cu aceleași arme ale ironiei subiectivismul și egocentrismul „autenticității" jurnalului intim: „Jurnalul pe care domnul Lai Cantacuzin îl scria foarte corect în limba franceză nu era ținut în prea bună rînduială. După năravul autohton, acest bărbat distins n-avea în toate zilele chef de lucru, ca să-l scoată din săltarul lui secret; și chiar cînd se întîmpla să-l scoată, nu era tocmai dispus să scrie; iar cînd ar fi avut timp și dispoziție, nu găsea material prea interesant în legătură cu colțul de lume în care se resemnase a-și purta crucea vieții. Negreșit, fuseseră ani în care intimitatea lui cu doamna Argintar produsese îndestulătoare energie pentru observații interesante și pentru fixarea unui material de amintiri fermecătoare. În general, era dispus să noteze mai ales acele lucruri care mai puteau dovedi încă odată însușirile nobile ale personalității sale. Cînd această operație devenea întrucîtva penibilă, domnul Lai fără să-și dea seamă desigur, era dispus la tranzacții și la lene". Încît socotim că nu are dreptate Vladimir Streinu atunci cînd pe marginea notațiilor lui Sadoveanu la unele momente patetice („aici rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai intens") scrie: „Credem că săgeata nu e trimisă atît genului sau confraților care lucrează în acest gen modern, cît criticilor care, sub o for-

Scanned with OKEN Scanner

mă sau alta, au imputat lui Sadoveanu trecerea în zbor peste psihologia personajelor ce înfățișează".[1] Gheorghe Lăzărescu investiga mai penetrant fenomenul: „Conceptul de autenticitate se afirmă în epocă în strînsă legătură cu ideea de generație. O întreagă literatură a fost consacrată (la noi și în străinătate) tinerilor care, în anii următori primului război mondial, năzuiesc spre o lume nouă și se caută cu aviditate pe ei înșiși, adesea dezorientați, dar convinși că aduc cu ei un suflu înnoitor, condamnînd contemplativitatea sterilă și propovăduind (adesea cu excese profitabile unor forțe nefaste ce au acționat la un moment dat) trăirea, experiența. Exaltarea individualului (justificat prin autenticitate) și a generației este în definitiv o atitudine de structură romantică și se opune poziției clasice (în sensul larg, de permanență spirituală, al termenului), care privește lucrurile *sub specie aeternitatis*, subordonînd originalitatea repetabilului și individualul generalizărilor caracterologice, identificînd de-a lungul istoriei repetarea acelorași structuri și atitudini fundamentale. În perioada de care ne ocupăm, o astfel de atitudine clasică este reprezentată de un Mihail Sadoveanu, care în romanul său din 1936 *Cazul Eugeniței Costea* sacrifică în aparență modei literare, în fond realizînd o scriere pe alocuri polemică și cu intenții parodice care reies din înseși intervențiile scriitorului"[2]. Mai puțin subliniat de narator, parodicul există și în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, în creionarea lui Lai Cantacuzin și doamnei Argintar, egoiști care-și mascheaza firea, chiar față de ei înșiși, printr-un fals sentimentalism. Această tendință ironică n-a fost îndestul sesizată de exegeți, în cronicile publicate în perioada de apariție a celor două romane. Pînă și de obicei subtilul Pompiliu Constantinescu, mizînd strict pe tema dezrădăcinării și poporanismului din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, ia în serios ceea ce este evident o atitudine zeflemitoare în convorbirile între Lai Cantacuzin și doamna Argintar, aducînd învinuiri neîntemeiate stilului lui Sadoveanu din aceste

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. cit., vol. I, p. 120.

[2] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Ed. cit., p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

proze. Abia într-o epocă mai recentă, critica literară a pătruns valențele analitice ale romanelor citadine sadoveniene. Cuplurile vîrstnice sînt ținta ironiei, personajele feminine tinere mult mai puțin. Atît în portretul fizic al Eugeniței, cît și în etapele formative ale personalității ei, de la fetița prea iubită la adolescenta răsfățată și la tînăra lucidă în fața trădărilor vieții, liricul, tehnica asociativă, saltul psihologic propriu pragurilor de vîrstă tind spre o modernizare nezeflemitoare a tehnicilor romanești. De la impresionismul pictural prin care figura Eugeniței este introdusă, evocîndu-i-se ochii, a căror culoare fiecare și-o amintește altfel, la neelucidarea morții, trăsăturile personajului părăsesc terenul balzacian spre o zonă a impreciziei. Desigur că psihologia personajului, ca întotdeauna la Sadoveanu, se structurează din perspectivă moralistă. De aceea mustrările Agripinei față de pretențiile fiicei se distanțează radical de cele ale Vitoriei Lipan față de purtarea Minodorei, deși au un conținut asemănător. Dar Agripina nu posedă autoritatea morală de a le emite. Portretul Agripinei făcut în linii și culori vii este pus în antiteză cu al Eugeniței trasat, cum am menționat, cu alte mijloace: „Agripina Costea era o regină a sexului, model sculptural, cap mic, forme tari, zîmbet de Giocondă (tot cu Gioconda, și nu accidental, e comparată doamna Argintar, cînd se înverșinează împotriva Dariei Mazu).

Drama Eugeniței, deși narată în stil ironic, nu-i mai puțin reală. Ca și Daria Mazu care-și pune încrederea în Lai, ea simte o afecțiune tot mai puternică pentru Micu Columbaru, tatăl ei vitreg. Scena în care fata dorește să se emancipeze dovedește deosebită autenticitate psihologică. Dacă în anii copilăriei complexul oedipian joacă un rol în retractivitatea Eugeniței, față de tatăl vitreg, la adolescență conflictul cu mama se explică altfel. Hélène Deutsch în studiul ei *La psychologie des femmes* scria: „...am văzut că în timpul prepubertății și pubertății, copila simte o mare dorință de a se libera de puterea maternă și în același timp se agață puternic de mamă. Pornirile vii de ură resimțite la adresa mamei nu vin atît din situația oedipiană, cît din furia cînd vede că această mamă o împiedică să ajungă

Scanned with OKEN Scanner

un om pe picioarele lui". [1] Din această cauză, fata se apropie de tatăl vitreg, pe care-l repudiase anterior, găsindu-l mai înțelegător față de dorințele ei de independență. Totuși, persistă între cei doi o ambiguitate a sentimentelor:

„— Ascultă, Eugeniță, suspină iar domnul Columbaru, liniștește-te și rabdă să-mi urmez predica. Asta e pentru mine, probabil, o ispășire.

— Te rog, iartă-mă; nu vreau s-ascult.

— Cu toate acestea, îți vorbește un amic bun.

— Nici asta nu-i adevărat. N-am nevoie de amiciția dumitale. Îmi dai voie să-ți spun acum eu ceva dumitale? Îți aduci aminte care au fost începuturile mele sentimentale față de dumneata? Poate nu știi că am îndemnat gîștile bunicuței Anda să consume cele dintîi lucruri dulci pe care mi le-ai oferit? Neizbutind să le distrug așa, le-am îngropat. Am persecutat după aceea un timp pe domnul Pufi. Cu toate acestea, la un moment dat, m-am întors către dumneata cu toată încrederea. Nu numai cu încredere, ci cu altceva mai delicat. Cred că înțelegi întrucîtva ce vreau să spun, căci ești un om fin. Nu m-așteptam să-mi negi astăzi, într-o zi așa de splendidă, în care credeam că am tot dreptul; auzi dumneata! în care eram sigură că am tot dreptul; nu m-așteptam să mă respingi de la viața dumitale și să-mi ții predici. Nu sînt bătrînă, nu vreau să dorm, n-am nevoie de predici.

— Îmi dai voie să-ți spun că vorbești prostii?

— Îți dau voie. Numai dumitale îți dau voie. Poate-i prostie ce spun; însă e adevărat".

Sondajul sentimentelor Eugeniței la intervenția mamei geloase nu risipește această impresie de ambiguitate: „Domnișoara Eugeniță s-a ridicat în picioare și a făcut un gest, ca și cum și-ar sufleca mînecile, pentru o luptă. În ființa ei, zvîcnește o putere nebiruită. S-o vedem pe mama asta care a lepădat-o de la sînul ei și a părăsit-o, ca s-o brutalizeze pe urmă și s-o umilească! Să îndrăznească să ridice glasul și să-i poruncească în fața lui Micu Columbaru. Îl desfide și pe el să procedeze altfel decît e în firea lucrurilor și a adevărului. Căci el singur a mărturi-

[1] Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes*, Étude psychanalitique, I, Enfance et adolescence, vol. I, PUF, Paris, 1953, p. 54.

sit acum cîteva clipe că n-o mai iubește pe această femeie așa de frumoasă. Ceea ce-i mai durabil nu i-a putut da ea. Glasul ei, care se aude venind întărîtat pe sală și lîngă ușă, trivializează acea mască așa de splendidă și așa de înșelătoare. C-o privire ascuțită și ironică domnișoara Eugenița Costea citește toate aceste lucruri nu numai în ochii ei, ci și în toată ființa lui Micu Columbaru. E o comuniune ascunsă între acest om pe care, la urma urmei, ar avea tot dreptul să și-l însușească; e o comuniune ascunsă între el și ea însăși, în așteptarea aceleiași întîmplări dezagreabile". Fata află însă cu oroare că nu numai Agripina îl împinsese pe tatăl ei la sinucidere, ci că Micu Columbaru fusese, în calitate de funcționar superior, instrumentul destinului, însărcinat cu recuperarea banilor ce-i lipseau lui Costea din casă. Acumulînd, cum am arătat într-un precedent capitol, trăsături mitice de Fedră și Electră, Eugenița nu-și clarifică nici pînă la urmă pornirile și nu are capacități justițiare. Bravada juvenilă și atitudinea bătăioasă dispar, iar eroina caută scăparea din frămîntările interioare prin moarte.

G. Călinescu privește cu rezervă abordarea metodelor proustiene în romanul românesc interbelic, considerînd prea repede sărite etapele de evoluție a genului, prea exterioară sincronizarea în domeniu cu alte literaturi și pledează în spirit clasic și maiorescian împotriva unor forme romanești „fără fond". Dar la el, într-adevăr, mai degrabă decît o acuzație de mimetism adusă unor scriitori a căror operă o prețuiește (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu), se remarcă o combatere a falselor etichetări aparținînd unor critici literari. În studiul *Romanul românesc față cu Proust* el afirmă: „E deajuns un stil opac, umbrit, o expunere discontinuă și voalată, o atenție mai mare către stările de conștiință și avem de-a face cu un proustian. Doamna H. P. Bengescu e proustiană, domnul Camil Petrescu e proustian".

În *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, Călinescu merge pînă la a nega inovația estetică proustiană, considerînd că scriitorul francez are doar meritul făuririi unor caractere memorabile: „Romanul nu apare decît cînd ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri și de caractere. Cît e viabil în Proust este obiectiv și orga-

Scanned with OKEN Scanner

nic prin aceea clasic, deşi aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzaţii, de impresii, de opinii, de maxime[1].

Şi totuşi în „psihologia caracterologică" şi „umanitatea canonică" din romanul *Enigma Otiliei*, deşi, evident, eroina principală figurează tipul etern al adolescentei, relativizarea imaginii îi conferă un adevăr incert care nu provine dintr-o încă neformată personalitate, ci din imposibilitatea de cunoaştere absolută a firii ei. Nu-i vorba, cum arătam, de unghiurile de vedere diferite faţă de personaj, ale lui Felix, Pascalopol, moş Costache, Aglae, Aurica, devreme ce părerile clanului Tulea sînt de la început suspecte cititorului, acreditîndu-le pe celelalte, destul de asemănătoare unele cu altele. Dar comportamentul diferit adoptat de Otilia faţă de fiecare dintre personaje îi dă acel amestec de puritate şi îndrăzneală, de şiretenie şi onestitate, de copilărie şi maturitate. Una din primele scene ale romanului ne oferă în cadrul procedeelor balzaciene o suprapunere de interpretări pe care, într-o tehnică novatoare, o vom regăsi în *Palul lui Procust*, unde un aceiaşi gest apare altfel în scrisorile lui Ladima, în amintirile ce i le împărtăşeşte Emilia lui Fred şi în comentariul mental al aviatorului: „În vreme ce Aglae reîntocmea jocul, Pascalopol contempla pe Otilia. Aceasta îi potrivea acul cu perlă din cravată, îi scutura uşor umerii, privindu-l cu o graţioasă maternitate, mereu atîrnată pe marginea scaunului. Deodată, privind spre mîinile albe şi încărcate de inele ale lui Pascalopol, se entuziasmă:

— Vai, ce inel frumos! Nu l-am mai văzut.

---

[1] Merită amintită o lucrare mai recentă a unui cunoscut romancier francez contemporan care-şi exprimă opinii înrudite cu cele avansate de Călinescu cu cîteva decenii înainte: „Romanul psihologic n-a relevat decît universuri romaneşti. Este amuzant să citeşti că Proust este romancierul introspecţiei; cînd imaginaţia sa, rivalizînd cu Puterea, crease o lume. Inventase «trăsături psihologice», caractere, pentru a întrebuinţa un cuvînt curent, căzut pradă uitării (...) şi, la fel ca în creaţia artistică a lui Freud, a obţinut după aceea adeziunea prin verosimilitate, fiind pus la adăpost de orice punere la încercare — alta decît cenzura realităţii, adică a cititorului, printr-un mers logic al creaţiei artistice pornind de la elementele create (...) «Descoperirile» sale psihologice sînt toate creaţii de caractere şi personaje, reacţii ale unei lumi". (Romain Gary: *Frère Océan: Pour Sganarelle* — Recherche d'un personnage et d'un roman. Paris, Ed. Gallimard, 1965, p. 161.)

Scanned with OKEN Scanner

Inelul în chestiune era petrecut pe degetul mic al mîinii stîngi, cam spre vîrful lui, deşi degetul era destul de fin. S-ar fi părut că bijuteria nu era pe măsura proprietarului şi era pusă acolo numai spre păstrare. Era un inel simplu, însă cu un foarte frumos safir încadrat într-un număr de mici perle, ca un miez de floare între corole, şi apoi elegant strîns în cîteva foi de aur. Pascalopol îl scoase cu o grabă extraordinară şi-l întinse Otiliei, rugînd-o cu toată afecţiunea teatrală pe care un om matur e în stare s-o pună în glas :

— Te rog să-l iei !

Otilia îl aşează pe inelarul mîinii drepte şi, ridicîndu-şi braţul subţire în dreptul lămpii, zise exaltată :

— E superb !

Apoi trecu pe lîngă bătrîn, sub ochii căruia îl puse, îmbrăţişîndu-i umărul cu mîna stîngă.

— Nu e aşa, papa ?

Bătrînul îl privi cu ochii lui bulbucaţi, şi din buzele sale groase emise invitaţia şoptită :

— Ia-l ! Ţi-l dă ţie.

Prin ochii Aglaei şi ai Aurichii trecură fulgere scurte.

— Nu ţi-e ruşine, Costache, lăsaţi omului inelul. Poate e vreo amintire.

În loc de orice protest, Otilia întinse inelul lui Pascalopol. Acesta îi prinse mîna.

— Te rog să-l iei. Pentru dumneata l-am şi adus, dar am uitat. Mi-ai vorbit de safir ca de un *porte-bonheur* al dumitale.

Zicînd acestea, Pascalopol îi strecură inelul în deget şi, ţinîndu-i braţul, i-l sărută în apropiere de cot.

— Ascultă, Pascalopol — izbucni Aglae iritată — joci, sau nu joci ? Văd că te zbenguieşti cu fetele..."

Cadoul primit de fată indică pe de o parte viclenia cupidă a Otiliei care provoacă dăruirea inelului, pe de alta — reacţia ei de mîndrie la vorbele insinuante ale Aglaei, care nu i se adresează, ignorînd-o dispreţuitor ca pe o mică netrebnică. Moş Costache îi admiră cu satisfacţia specifică avarului abilitatea de a estorca pe cineva. Iar Pascalopol se lasă jecmănit cu interesată toleranţă, în timp ce Felix simte o instinctivă solidaritate de generaţie cu Otilia care face o figură bătrînetului, fără însă a aproba genul ei de

Scanned with OKEN Scanner

relații cu Pascalopol. Toată această diversitate de atitudini creează Otiliei acel portret contradictoriu ce și-l va păstra de-a lungul romanului, dependent de fapt de contradicțiile lăuntrice ale personajelor masculine și ascunzînd, sub un văl de mister, un destul de banal destin feminin. Constantin Ciopraga relata despre modalitatea de construcție a personajului: „Destinul Otiliei nu se relevă nici prin Felix, nici prin Pascalopol, care nu au în existența ei un rol catalizator, nici prin muzică, nici prin evaziunea în exotic. Eroină a unor incompatibilități fără ieșire, destinul ei este de a rămîne în ambiguitate, între da și nu, între solar și mister, între real și utopic, aparent undeva într-un anotimp muzical și nedefinit, în realitate sugerînd un fel de demonie, înscriindu-se simultan în Eternul feminin și în clipă" [1].

În romane de acest gen, aparținînd fie lui Călinescu, fie lui Sadoveanu, ominiscienta naratorului — deși relatarea pare obiectivă — e întrucîtva încălcată, viziunea revenind cînd unuia, cînd altuia dintre personaje. Dar dacă putem detecta în ele anume infiltrații relativiste și subiectivizante, distanțarea ușor ironică față de personajul-filtru, Felix ori Lai Cantacuzin, restabilește echilibrul și aparține moralismului clasic, aducînd în literatura noastră, în bună măsură, practicarea neoclasicismului propriu lui Anatole France. Ironia învăluie cu indulgență la Călinescu naivitatea personajului-filtru, pentru a se întoarce însă acerbă împotriva clanului Tulea și răsfrîngîndu-se doar rareori asupra Otiliei. La Sadoveanu se întîmplă același lucru în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*. Doar că în comparație cu Felix, Lai Cantacuzin e mai puternic zeflemisit pentru poziția șovăielnică și comodă adoptată de prinț, altfel stăpîn pe actele lui decît adolescentul, iar satirizarea lui Vasilică Mazu devine sumbră, degenerînd în dramă, spre deosebire de caricaturizarea clanului Tulea. La Gala Galaction, ironia naratorului se nuanțează de înțelegere pentru păcatele omenești și totodată include în ea, însușindu-și-o, comedia jucată de personajul feminin în *Doctorul Taifun*.

E limpede că la Hortensia Papadat-Bengescu, perspectiva colportoarelor are o doză de subiectivitate; examinată

[1] Constantin Ciopraga, *G. Călinescu: Romanul situațiilor duble*, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 190.

însă mai de aproape, se observă că ea nu deformează prea mult obiectivitatea narațiunii, subiectivitatea păstrîndu-se mai degrabă într-o margine verbală. Sensitivitatea lui Mini sau agresivitățile lui Nory dau naștere comentariilor și unui anume limbaj caracteristic, fără însă a deforma miezul faptelor. Nicolae Manolescu caracteriza astfel felul de a povesti al lui Mini: „Senzorialitatea are aici o clară funcție de interiorizare a lumii și aproape deloc una de exteriorizare a sufletului" [1]. Chiar dacă relatările acestor „obiectori" îngăduie emiterea unor idei sociale, științifice, proprii fiecăruia dintre ei, nici faptele nici caracterele nu sînt puse din această cauză în altă lumină decît ni s-ar înfățișa într-o narațiune clasică. De asemenea, pătrundem treptat în aspectele investigate și, în ciuda faptului că nu cunoaștem totul despre acestea, înlănțuirea episoadelor oferă un ghid precis spre adevărul obiectiv. Caracteristica, dominanta personajelor nu-i întotdeauna exploatată pînă la capăt de scriitoare ca în romanul balzacian. Totuși personajele au o complexitate redusă, o psihologie cu mecanisme previzibile, lipsită de mister, iar patologicul, menit uneori să le schimbe, precum la Lenora, traiectoria existenței și configurația lăuntrică, se lasă ușor explicat, avînd ca modalitate caracterizatoare puternice rădăcini în tradiția zolistă. Mai multele fațete ale personajului sînt, de fapt, declarative, una singură conținînd cu adevărat. Nory nu-și poate aminti la tatăl ei decît calitatea de moșier, unica ce-o interesează. Cît despre sora ei Dia, avocata se întreabă: „Avea oare și Dia ca boier Dinu mai multe ediții ale fapturii ei?... Nu... Una singură, așezată pe un piedestal rotativ, care o întorcea pe toate fețele, așa că o vedeai din toate unghiurile de privire." Elena, care pare a trece printr-un proces sufletesc mai complicat (cu toate că aservit într-un fel clasicului conflict între dragoste și datorie, aceasta din urmă întîi față de soț, apoi față de clan), nu-și trăiește convingător zbuciumul interior, resorturile lăuntrice sînt simplificate, totul se rezumă la tergiversare și expectativă. Pe bună dreptate, Silvian Iosifescu notează că la personajele din ciclul Hallipilor e vorba mai curînd de labilitate decît

[1] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Ed. cit., p. 28.
[2] Silvian Iosifescu, *Proză și luciditate*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

de complexitate[1]. Nory pune la punct caracterizarea unor personaje pentru a evita cititorului capcana aparențelor. Despre Elena spune: „Elena nu se schimbase, dimpotrivă, revenise la adevărata ei fire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică și de un artist. Îl iubise, nu puteai spune că nu l-a iubit, deoarece pentru el își călcase toate preceptele și își ieșise din fire. Poate, mai mult, fugise de la bărbatul ei pe care nu-l putea suferi. Acum, cînd Drăgănescu nu mai era, fusese destul să se întoarcă la moșie, ca să se simtă văduva și urmașa lui, să-și creadă îndatoriri către tața Tana, cumnata. Omul Drăgănescu îi displăcuse, dar munca, averea, tradiția — acelea erau în firea ei". Astfel, după un scurt episod datorat capriciului, personajul își redezvăluie dominanta. Sîntem de aceea de acord cu Gh. Lăzărescu care se opune părerii lui Constantin Ciopraga asupra frîngerii unității de caracter a Elenei prin întoarcerea ei la moșie. Constantin Ciopraga considera că: „Pentru efecte de surpriză, romancierul o readuce pe Elena Drăgănescu Hallipa înapoi la moșie, de unde plecase. Cercul se închide, dar unitarea de caracter e frîntă"[1]. Dimpotrivă, tocmai acum Elena își relevă voința și aspirațiile, existente în subsidiar și în timpul iubirii pentru Marcian. Gh. Lăzărescu subliniază în mod justificat: „De fapt pasiunea ei pentru Marcian, prilejuită de pasiunea pentru muzică — determinată la rîndul ei de snobism — constituie un accident în evoluția personajului"[2]. În realitate, relația cu Marcian reprezintă, mai curînd, o manifestare de orgoliu decît un simplu accident. Elena, care rupe cu prințul Maxențiu, neacceptînd jignirea de a fi pusă de logodnicul ei măcar o singură clipă în concurență cu Mika-Lé, nu-i pe deplin satisfăcută nici de căsătoria cu Drăgănescu pe care, deși îl fasonează cum vrea, nu-l socotește destul de elevat social-mente și intelectualicește. Talentul lui Marcian face din acesta, prin superioritate artistică, un prinț al muzicii, recunoscut pe tărîm public, renumit pe plan mondial. Iubirea cu el nu mai poate fi socotită o coborîre în ierarhia socială, pe care să fie nevoită s-o mascheze cum făcuse în mariajul cu Drăgănescu. O remarcă a lui Nory ne îndreptățește să

[1] Constantin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 182.
[2] Gheorghe Lăzărescu, *Op. cit.*, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

credem că Hortensia Papadat-Bengescu vrea să prevină împotriva oricărei idealizări a acestui personaj, pentru a nu o scoate pe Elena din acea arie a degradării în care sînt plasați toți membrii clanului Hallipa. De asemenea elementele de satiră ascunsă ale ciclului răzbat în limbajul verde, pe muchia vulgarității, cu care Nory îi desemnează pe protagoniști. Etichetele cu care personajele intră în joc au caracter zeflemitor: „buna Lina" (epitet ironic), „Madona" (nume în contradicție cu adevărata fire a femeii) sau „Lăcusta" (metaforă caricaturală cu notă peiorativă), reîntorcîndu-le spre o trăsătură unică. Pînă și în ultimul volum, unde rememorările sînt menite să dea mai multă pondere zbuciumului lui Nory, tehnica asociativă este elementară. Silvian Iosifescu remarca: „Legarea episoadelor, printr-un detaliu, o verigă asociativă, se menține ca un gest epic, dar pierde oricare raport cu mecanismul memoriei" [1]. Confesia lui Nory către Aneta Pascu suferă un număr de corectări ca și cea din jurnalul lui Allan din *Maitreyi*. La Hortensia Papadat-Bengescu, ele au însă rostul de a sublinia nu o reducere a exaltării impresiilor față de momentul declanșării lor ca la Mircea Eliade, ci o „qualité maîtresse" a personajului, dornic să se impună în ochii celorlalți printr-o hiperbolizare a datelor: „Nory exagera la metraj din vanitate pentru a orbi cu avutul pe interlocutoare". Urmează imediat din perspectivă satirică o menționare a inutilității laudei, ironizînd trufia lui Nory: „Păcat că auditoarea era fata asta care nu văzuse neam de neamul ei covoare de Persia și de Teheran". Prin această remarcă se produce reducția mărturisirilor exagerate ale lui Nory în vederea caracterizării parvenitismului ei, dominantă a personajului. Oare evoluția lui Nory ca și a Elenei ar frînge traiectoria unitară a caracterului? În nici un caz. Și la una și la cealaltă revenirea la ceea ce constituie esența ființei lor are loc tocmai deoarece sînt axate pe o trăsătură majoră pe care evenimentele nu o modifică decît în foarte mică măsură. Dacă în primele două volume din ciclul Hallipilor, feminista agresivă, cu limbaj plebeu, se frămîntă din pricina situației ei de bastardă și afișează păreri sociale de stînga, luptă pentru emanciparea femeii etc., aceasta se explică prin virila dorință de dominație

[1] Silvian Iosifescu, *Op. cit.*, p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

exercitată la început prin bravadă, prin atitudinea de independență față de bărbați, prin amestecul energic și protector în treburile clanului, atitudine ce ajunge în cele din urmă la dezvăluirea intenției ascunse de a stăpîni ramura familială din care provine, de a ocupa un loc cheie în revivifierea elitei boierești din care vrea neapărat să facă parte, recunoscîndu-i-se meritele.

Și la Ionel Teodoreanu, mai multele „ediții" ale unui personaj constituie o aparență, eroii posedînd o dominantă caracterologică riguroasă care nu se schimbă de-a lungul romanului. Adina din *La Medeleni* crede despre ea că există mai multe Adine, dar, în realitate, predomină una — curtezana — cu înclinație, poate, spre tînărul amant de inimă, sentiment care cedează lesne în fața interesului. Mai abilă decît pare, Adina uzează cu îndrăgostitul Alexandru Pală de așa-zisa armă a sincerității pentru a-și masca adevărata natură. Ce poate fi mai incitant pentru un bărbat între două vîrste decît iubirea imposibilă a unei femei tinere pentru un adolescent necunoscut, femeie care abia așteaptă să se lase consolată. Situația e asemănătoare cu raporturile Otilia—Felix—Pascalopol. Dar în romanul călinescian, Otilia e gata să-și sacrifice interesul pe altarul iubirii, cel care o dizuadează fiind, prin atitudinea lui, Felix. În *La Medeleni*, Adina renunță, în sufletul ei, cu bun-simț, la liceanul Dănuț, în expectativa unui bărbat care să-i ofere securitatea materială. Introspecția din timpul călătoriei cu trenul, cînd îl veghează duios pe Dănuț adormit, e preludiul melancolic al acestei renunțări ce se va defini la Veneția, cînd îl întîlnește pe pictorul Pală. Scriitorul concede mai multe fațete doar personajelor masculine, fie sub forma evoluției în timp, fie sub cea a disponibilității creatorului. Mircea Balmuș devine din intransigent-oportunist, debusolat de pierderea Olguței, sub culorile căreia dorise să lupte precum cavalerii de odinioară. Pașa, de asemenea, pe care prietenia amoroasă cu Olguța îl salvase din marasmul sufletesc provocat de purtarea Adinei, recade, după moartea amicei sale, în disperare și se degradează uman. Dar constituie acestea aspecte de complexitate, ori reflectă mai degrabă risipirea personajelor odată cu destrămarea atmosferei fermecate reprezentate pentru ei de conacul Medeleni? Doar Dănuț, care poate recrea Medelenii în artă, își păstrează nealterată puritatea etică.

Scanned with OKEN Scanner

Dănuț, solitarul Dănuț, pare a ne oferi și el ipostaze diverse : tînăr libertin, adolescent timid, avocat integru, vacanțier sihastru sau sportiv spilcuit. Monica, lucrînd la teza despre Villon, știe că „ea e o simplă fată îndrăgostită din copilărie, pentru totdeauna, de un Dănuț nestatornic, felurit, uneori fățarnic, care-i ascunde multe lucruri urîte sub căldura vorbelor frumoase, dar că Dănuț o iubea și că poate iubirea lui Dănuț era mai prețioasă decît a ei fiindcă Dănuț, feluritul Dănuț, era un cor de oameni, pe cîtă vreme ea, Monica, era un singur glas, știind un singur cîntec". Dar și în ce-l privește pe Dănuț, chipurile diverse ale personajului se subsumează unui caracter dominant — scriitorul care trăiește mai mult în lumea speculațiilor intelectuale, preocupat de arta sa — iar fațetele diverse se înscriu în normalele căutări ale adolescenței și se încheie odată cu trecerea pragului spre maturitate.

Abia la Holban și Sebastian putem vorbi de o veritabilă relativizare. În portretele feminine relativizarea ține mai puțin de complexitatea personajelor, cît de forarea eului la cel dintîi și imprevizibilul reacțiilor la cel de-al doilea. Desigur, în această construcție a personajului se observă o nouă concepție despre arta romanescă. În evoluția romanului interbelic, ecoul discuțiilor în jurul lui Proust și a metodelor sale de creație are o deosebită însemnătate. Controversele legate de opera scriitorului francez iau la noi forma pătimașă pe care în alte literaturi a avut-o bătălia între „anciens et modernes", sau între clasicism și romantism. Polemica între Camil Petrescu și G. Călinescu pe tema proustianismului a constituit un moment culminant al disputei declanșată la noi de metoda proustiană în al treilea deceniu al secolului. Mihail Sebastian, la puțin timp după apariția în *Viața românească* a eseului critic *Creație și analiză* (1926) de G. Ibrăileanu, unde mentorul revistei ieșene semnalează, primul, importanța romanului proustian, publică seria de *Considerații asupra romanului modern*. Aici se subliniază rolul circulației universale a ciclului *În căutarea timpului pierdut* și influența sa „tutelară" asupra scrisului modern. Felix Aderca, deși elogiază și el originalitatea lui Proust, se arată mai rezervat față de metoda acestuia, întrebîndu-se dacă atacarea vechilor construcții românești prin mutațiile psihice proprii acestei noi organizări narative nu

Scanned with OKEN Scanner

vor pulveriza romanul ca gen literar[1]. *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, studiul lui Camil Petrescu, încearcă să argumenteze trecerea în plan literar a cuceririlor filozofiei și științei contemporane. Noua structură, adică ciclul modern de cultură, odată cu teoria bergsoniană, constituie, după el, o depășire a raționalismului clasicist, îmbogățind intelectul prin aportul intuiției. Proust este cel care corelează literatura cu descoperirile în domeniul științei. Rezultatul este ruptura între romanul proustian și creația epică anterioară atotștiutoare, și deschiderea noilor căi ale prozei moderne. Totuși asimilarea metodei scriitorului francez nu s-a petrecut total în proza noastră. Exegeți de frunte au remarcat încă de la apariția *Ultimei nopții...* — opinie împărtășită de comentatorii operei camilpetresciene pînă astăzi — că în romanul lui Camil Petrescu proustianismul e limitat, mai degrabă exterior; tot așa și în creația romanescă a unui Aderca sau Sebastian el nu reprezintă o viziune globală în făurirea personajelor. G. Călinescu afirmă că: „*Ultima noapte...* e mai puțin proustian și mai mult roman orășenesc"[2]. Asemenea rezerve vom întîlni și la Șerban Cioculescu: „Maniera sa (a lui Camil Petrescu — n.n.), explicabilă prin temperament, nu trebuie asociată proustianismului care e analiza subconștientului bergsonian, dar nu e fără legătură cu fenomenologia intelectualistă a lui Husserl"[3]. Ion Vinea susține că autorul explorează gelozia lui Gheorghidiu pînă la ultima limită, fără a cădea în exagerarea maladivă a lui Proust. Dealtfel, majoritatea comentatorilor optează pentru un proustian limitat. Ov. S. Crohmălniceanu menționează construcția romanului dintr-o singură perspectivă, factura confesională și de jurnal. Dar atrage atenția că romancierul cere memoriei involuntare să aibă o funcție cognitivă. Pe linia lui Călinescu, care la apariția *Patului lui Procust* preciza că proustianismul în romanul lui Camil Petrescu nu este decît un „metod expozitiv", Aurel Petrescu se referă astfel la făurirea personajului în opera lui Camil Petrescu: „Pînă

[1] Felix Aderca, *Marcel Proust*, *Năzuința*, II, Craiova, nr. 8, februarie 1924.

[2] G. Călinescu, *Romanul românesc față cu Proust*, *Viața românească*, XXV, nr. 3.

[3] Șerban Cioculescu, *Romanul românesc* (1933—34), *Revista Fundațiilor*, nr. 1, 2 ianuarie 1934.

Scanned with OKEN Scanner

la un punct, o manieră proustiană e de necontestat. Paradoxul se ivește abia atunci cînd observăm că lumea imprevizibilului sufletesc a fost înlocuită cu lumea contemporană a autorului. Concluzia care se degajă este că reducția subiectivistă a personajelor lui Camil Petrescu rămîne doar un simplu gest tehnic care este pus să servească observației obiective"[1]. Într-adevăr, tendința de a-și defini clar eroii sub aspect moral îl face pe Camil Petrescu să renunțe pînă la urmă la relativizarea imaginii lor. Ladima din *Patul lui Procust*, deși schițat din mai multe perspective, are o personalitate foarte unitară și limpede în construcția ei, care nu dă naștere la o reală diversitate interpretativă, ci numai la o diferență de păreri generată de caracterul celorlalte personaje care discută despre el. La Ștefan Gheorghidiu nici nu se pune problema, iar referitor la Ela, așa cum am mai arătat, strădania de precizare etică a caracterelor va duce la neconcordanțe în evoluția ei psihologică. În schimb, de maniera proustiană ține misterul, nedeterminarea destinelor acestor personaje.

La Aderca, proustianismul are un caracter prea tezist, prea demostrativ, pentru a intra organic în construcția personajelor. Ipostazele diferite ale eroinelor din proza lui derivă nu numai din evoluția lor în timp, ca în *Domnișoara din strada Neptun*, ci și din confruntarea între realitatea și memoria afectivă a naratorului sau a personajului-filtru masculin. În cazul Emei din *Omul descompus*, se spune: „În ziua cînd Ema cea reală a biruit pe cea memorizată, te-ai înspăimîntat ca de o moarte a iubirii tale! Dar ai băgat de seamă că Ema, metamorfozîndu-se, se întregește doar..." Comentariul asupra schimbării eroinei apasă ostentativ pe ideea fațetelor multiple, fără a extrage, de fapt, femeia din rolul ei arhetipal în cadrul romanului.

Atît la Holban, Sebastian, cît și la Ibrăileanu sau Lovinescu psihologia feminină se lasă dedusă prin prizma, din ce în ce mai subiectivă a personajului masculin care este, el, obiectul principal al analizei. Cunoașterea reacțiilor lăuntrice ale femeii se efectuează astfel mediat cum s-a arătat anterior, prin interpretările personajului masculin, în-

[1] Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 186—187.

Scanned with OKEN Scanner

cepînd încă de la *Ciuleandra* lui Rebreanu sau romanele lui Camil Petrescu, pînă la *Ioana* lui Holban sau *Accidentul* lui Sebastian, — cunoaștere, firește, ipotetică. Alt procedeu, acesta mai curînd de factură epică e biografia, narată direct la persoana întîia (Daria Mazu către Lai Cantacuzin), relatată sub forma amintirii de către alt personaj căruia i se comunicase (Fred în jurnalul său despre doamna T.), ori expusă la modul obiectiv de povestitor în *Doctorul Taifun* de Galaction și în *Ochii Maicii Domnului* de Arghezi. În toate aceste romane, biografiile femeilor în cauză sînt asemănătoare (singure, trebuind să-și cîștige existența) și reacțiile psihologice au și ele un grad de similitudine (dorința de a muncii, de a fi independente). Totuși personalitatea eroinelor diferă conform, în special, unor temperamente felurite care-și pun marca asupra poveștii de iubire. Sub acest aspect, înrîurirea lui Stendhal pare puternică asupra majorității romancierilor din perioada interbelică. Observațiile lui Stendhal despre temperamente ca și despre cele patru feluri de iubire (iubirea pasiune, iubirea gust, iubirea fizică, iubirea din vanitate), au avut consecințe în creația romanescă dintre cele două războaie. Scriitorul francez argumentează astfel importanța temperamentului: „Dacă influența temperamentului se face simțită în ambiție, avariție, prietenie etc., cum o să fie oare în iubire, care are un amestec fizic obligator? Să presupunem că toate iubirile se pot raporta la cele patru varietăți pe care le-am notat. Aceste patru iubiri trebuie să le trecem prin cele șase varietăți dependente de deprinderile pe care cele șase temperamente le dau imaginației"[1]. Stendhal menționează împărțirea clasică pe temperamente, cunoscută în acel timp, cu următoarele tipuri: sangvin, coleric, melancolic, flegmatic, nervos, atletic. În romanul *Cartea nunții*, femeile corespund parcă acestei clasificări. În alte romane, temperamentele apar într-o lumină mai puțin precisă, intuind parcă o clasificare mai nouă de tip constituțional, cum este cea a lui Sheldon[2].

---

[1] Stendhal, *Despre dragoste*, București, Editura pentru literatura universală, 1968, p. 130—131.

[2] După Sheldon, temperamentele aparțin la trei tipuri: cerebroton, somatoton și visceroton. Viscerotonul se caracterizează prin ca-

Scanned with OKEN Scanner

Evident, energetica și nervoasa Nora sau Sabina găsesc alte soluții de rezolvare a conflictului sau primesc altfel eșecul în amor și pierderea iubitului decît melancolica Daria Mazu sau cerebrala doamnă T. Prima aparține, probabil, tipului cerebroton, a doua celui somatoton, iar Ann din *Accidentul* poate fi încadrată viscerotonului.

Un loc important în dezvăluirea proceselor lăuntrice îl are confesia scrisă, epistolară sau memorialistică. Forma de jurnal e mai rar întîlnită la personajul feminin. Jurnalul Laurei din *Balaurul* notează mai puțin impresii în stare să caracterizeze eroina, cît povestiri de război cu funcție de schițe de sine stătătoare ce se înlănțuie prin prezența de martor ocular a infirmierei. Scrisorile sînt mai frecvente. În opera lui Ionel Teodoreanu, constituie o regulă a descărcărilor sufletești. La toate personajele sale, epistola conține acea comunicare pe care, direct, în cadrul dialogului, personajele, din diverse motive (distanță, timiditate, secret), nu o pot face. În *Lorelei*, scrisorile au menirea să redimensioneze în ochii soțului iubit personalitatea nevestei care consideră că și-a sacrificat în căsnicie talentul literar. Nereușita tentativei constituie un element decisiv în destinul tragic al principalului personaj feminin. La Olguța scrisoarea e un mijloc frecvent de comunicare cu Monica, cu Vania. Ultima conține mărturisirea gravă a bolii necruțătoare, mărturisire pe care nu are curajul să o abordeze altfel. Rîndurile scrise Monicăi echivalează cu un testament. În *Crăciunul de la Silivestri*, scrisoarea este re-

racterul relaxat al ținutei și al mișcărilor, dorința de confort fizic, plăcerea de muncă, sociofilie, comunicativitate, amabilitate nediscriminatorie, toleranță, somn adînc, la necaz simte nevoia de contact social etc. Somatotonul poate fi caracterizat prin următoarele: asertiune în ținută și mișcări, dorință de aventură fizică, nevoia de efort fizic, manifestări energice, tendința de a domina, de a avea putere, curaj și combativitate fizică, plăcerea riscului, competitivitate, agresivitate, claustrofobie, voce nereținută, indiferență față de durere, somn neliniștit, la necaz simte nevoia de acțiune. Cerebrotonul are următoarele caracteristici mai importante: mișcări reținute, tendință de izolare, sociofobie, agorafobie, discreție în domeniul afectiv, încordare mintală, hiperatenție, voce reținută, evitarea zgomotului, meditație, introversiune în caz de necaz, simte nevoia de singurătate, (conform cu *Psihologia generală* de profesor dr. doc. A. Chiriacev, prof. doctor docent Al. Roșca, lector V. Mare, conferențiar doctor M. Roșca, conferențiar doctor I. Radu, profesor doctor docent P. Zörgö, București, Editura Didactică și Pedagogică, ediția a II-a, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

producerea fidelă a caracterului eroinei în spiritul testului grafologic:

„Îi apărea din ce în ce mai ciudată lui Nelu, absența de frumos din scrisorile Anișoarei. Îi scria de la mare, din vacanță. Totuși, marea nu exista pentru ea, decît sub aspectul caloric, ca pentru un termometru. Nimic altăceva despre mare. O apreciere thermică, și gata. Adjectivele, atît de esențial feminine, lipseau din scrisul ei uscat și dur ca un pămînt torid. Nu numai că nu apărea nici o emoție în scrisorile ei, dar erau lipsite și de cochetăria stilistică: oricum dependință directă a cochetăriei feminine, care nu se mărginește la trup și haină, pieptene și oglindă. Cetind o astfel de scrisoare nu ți-ai fi putut închipui că redactoarea ei e o femeie frumoasă, și încă în felul Anișoarei. Scrisorile ei denunțau parcă ochelari pe un nas ascuțit, buze subțiri, trup plat, degete patrate, picioare fără pulpă, totul îmbrăcat într-un miros de stofă veche și cerneală oxidată.

Grafismul scrisorilor era mai interesant și mai viu decît conținutul, dar și acela convergent cu acesta. Un scris masculin, energic, fără de moliciuni, fără de spații decorative, un scris în care litera părea mai degrabă o deghizare a cifrei, apărînd în întregime cu o fizionomie de foaie matematică pe care o mînă rutinată a îngrămădit socoteli dense."

Într-un articol intitulat *Configurația personajului literar*, Mihai Rădulescu arăta necesitatea unei analize topice a comportamentului. „Analizele, scrie el, se pot face și pe mari categorii ale comportamentului, cum ar fi: comportamentul vestimentar (Thomas Carlyle i-a acordat atîta interes încît i-a închinat o lucrare de filozofie: *Sartor Resartus*), comportamentul nutritiv (mai mult decît o tehnică corporală: el înglobează și meniu-uri și atitudinea față de procesul hrănirii, față de comeseni, stilul nutriției etc.), comportamentul profesional, scriptic (orice manipulare a unui mijloc de scris, ca și a hîrtiei scrise de mînă), comportamentul locativ și mobilier, comportamentul lecturii (Ipingescu, Moromete, Matei Dragomirescu), ca și atîtea alte comportamente prin care persoana se trădează sau se ascunde.

Aceste analize succesive dezvăluiesc „conformația literară" a personajului: morfologia, semantica, topica, semantica istorică comparativă și topica comportamentului său.

Scanned with OKEN Scanner

Ele nu sînt unicele componente ale unui personaj (...) Dar dacă le eludăm din excursul critic, riscăm să nu ajungem la materialitatea autentică a personajului, ceea ce echivalează cu o ezitare prelungă la suprafața structurii lui și o întîrziere în fața cîntăririi științifice a capacității de creație a unui scriitor..."[1]

Desigur, în activitatea scrisului și lecturii se relevă pregnant semne ale psihologiei personajului. Fără a reproduce textele scrisorilor Daniei, Holban sugerează snobismul tipic mediului social din care provine eroina prin grafia fetei și prin mapa de scrisori pe care o utilizează: „Dania are plicuri și scrisori foarte elegante, aduse desigur din străinătate de la magazinul cel mai la modă și cel mai scump. Hîrtia este prețioasă, poartă un nume rar, pe care nu-l mai țin minte, iar inițialele (trei, căci Dania nu poate renunța la numele din mijloc, scris cu un y) sînt lucrate cu mare artă. Scrisul ei este mare, cu litere ascuțite, ocupă loc mult și începe foarte puțin pe foaia de hîrtie. De fapt, i-am văzut puțin scrisul, căci a ezitat chiar de la început, cînd trebuia să-mi dea o adresă, și apoi rîndurile pe care mi le-a trimis au fost rare, și s-au terminat repede. Nu din prudență, căci nu șovăie să-mi trimită cele mai mari declarații. Un «iubite» începe. Din incapacitatea de a găsi hîrtia, tocul, marca sau cuvintele. Întîrzie să scrie, cum întîrzie să-și aranjeze părul în oglindă, și cînd, în sfîrșit, se hotărăște, o întrerupe cineva, și hotărîrea e lăsată pe o altă zi. Aceste domnișoare cu scrisorile foarte elegante scriu foarte greu. Și niciodată nu s-a priceput Dania să-mi trimită cîteva rînduri întîmplătoare, scrise pe prima hîrtie care-i iese la îndemînă, cu adresa incompletă și cu vorbele confuze, numai pentru că îi e dor și nu mai are răbdare să aștepte".

Olguța, în felul cum îi scrie lui Vania, ca și în scena întoarcerii acasă, cînd împarte daruri familiei, amicilor și servitorilor, dă dovadă de grijă pentru individualitatea celor ce-i sînt dragi, demonstrînd cunoașterea lor profundă, consemnată fără greș în memoria ei afectivă: „Olguța avea o deosebită cochetărie pentru scrisori. Niciodată nu cumpăra cutii cu plicuri și scrisori gata făcute. Avea mereu în

[1] Mihai Rădulescu, *Configurația personajului literar*, *Caiete critice*, 12; Supliment al revistei *Viața românească*, octombrie, 1982, p. 27—28.

biroul şi geamandanul ei tot felul de coli şi de blocuri pentru corespondenţă. Nu putea accepta să aibă o hîrtie pentru toată corespondenţa, după cum nu scria la fel tuturora. Îşi proporţiona singură forma şi mărimea hîrtiei, după conţinut. Niciodată un plic de-al Olguţei nu dădea impresia de palton prea strîmt, după cum iarăşi scrisorile ei nu păreau fituici din greşală strecurate într-un plic disproporţionat cu mărimea lor. O scrisoare de-a Olguţei era un armonios tablou grafic; şirurile drepte, împlinite ca formă, nu dădeau impresia de front soldăţesc încremenit la comandă, dar nici de ploaie torenţială, aspect caracteristic al scrisului femeiesc. Un fel de horă vivace, aproape relief prin fermitatea conturului, gata parcă să se desprindă de pe foaia plată, în şiruri dănţuitoare. Rotunde literele aveau un mers elastic. cuvintele abia desprinse unele de altele păreau că se ţin uşor de mînă, mergînd în vîrfuri, într-acelaşi ritm, şir cu şir.

Lui Vania îi scria pe coli de bloc, ceva mai scunde decît colile obişnuite, dar tot atît de late, ceea ce le sporea lărgimea, dînd o impresie de robust. Ochiul cetea frazele lung, prinzîndu-le amplu, fără acele ridicule viragii, impuse de scrisorile înguste, care dau ochiului senzaţia că se prăvăleşte pe scara unui pod ca un sac de nuci.

Aceste coli, îndoite în două, aveau plic proporţional mărimii lor şi mîinilor lui Vania mai ales. Mari, puternice erau mînile bărbăteşti ale lui Vania, mari trebuiau să fie şi plicurile destinate acestor mîni. Să nu fie plicul în ele furişat, clandestin ca fituica în mîna şcolarului care copiază, să nu-i dea lui Vania impresia minusculului, a derizoriului, a păpuşei — ci dimpotrivă să fie plicul în mînile lui larg, spaţiat, întreg în simplicitatea liniilor drepte. Să-i placă să se uite la plicurile în care erau scrisorile Olguţei, cum îi plăcea să privească la ferestre viaţa de afară.

Podoabele feminine ale acestor plicuri erau peceţile. Olguţa îşi închidea plicul cu două peceţi aşezate de-a dreapta şi de-a stînga marginei de jos, atîrnînd ca două somptuoase zorele deschise pe un zid". Bruscheţea şi firea dintr-o bucată a eroinei dobîndesc astfel nuanţe de fineţă sufletească, de tandreţe care, datorită spiritului ei de observaţie şi inteligenţei, creează adevăratul climat al prieteniei şi dragostei, al raporturilor pe care le stabileşte cu oamenii.

Scanned with OKEN Scanner

Activităţile în doi au semnificaţii felurite în romanul interbelic. Înotul lui Jim împreună cu amicele sale în *Cartea nunţii*, excursiile montane din *Adela*, mersul la mare din *Ultima noapte...*" constituie prilej de vagabondare a imaginaţiei erotice, de comentare a psihologiei erosului. Cu totul altă semnificaţie o are în *La Medeleni* lectura în doi. Cînd Dănuţ şi Monica recitesc notaţiile lirice ale celui dintîi, se cimentează afecţiunea lor pe temeiul comuniunii intelectuale. De asemenea, camaraderia sportivă dintre Nora şi Paul din *Accidentul* deschide altă cale a iubirii grave, plină de răspundere, diferită de iubirea-capriciu pe care eroul o resimte pentru Ann.

Firește, nu putem să ne ocupăm de toate aceste aspecte comportamentiste, deşi fiecare îşi are importanţa şi ponderea sa în construcţia personajelor şi în relaţiile ce se leagă între ele. Totuşi, unele ni se par indispensabile pentru a înţelege specificul artei de făurire a umanului în opera romancierilor interbelici, direcţia ficţiunii în plămădirea eroilor. De aceea am selectat cu precădere un număr din cele ce au o semnificaţie atît pentru concepţia scriitorului despre femeie, cît şi pentru modalităţile de schiţare a personajului feminin.

Am menţionat într-un capitol anterior rolul epistoleriei în capacităţile disimulatorii ale personajului, vorbind despre biletul din *Ultima noapte de dragoste...* Scurte şi reţinute, biletele pe care le schimbă între ei Ela şi Ştefan sînt impregnate de orgoliul de a nu arăta că suferă de pe urma separării. Tonul ceremonios are drept scop să sublinieze lipsa de intimitate, respectarea unor raporturi convenţionale. În *Patul lui Procust*, folosirea biletului, generalizată în *Ultima noapte...* (biletul Anişoarei, scrisoarea anonimă) aparţine strict lui Ladima şi e explicabilă prin nevoia lui de a comunica în orice moment cu Emilia. O singură dată îl utilizează şi doamna T., cînd îi anunţă lui Fred, într-o manieră pasionată dar şi imperativă, că vrea să reînnoade legătura amoroasă carnală. Stilul e telegrafic şi nu întîmplător altă dată eroina îşi dezvăluie sentimentele faţă de aviator cu ajutorul telegramei. Acesta este foarte impresionat cînd, după eşecul unuia din zborurile sale, primeşte o telegramă maternă şi consolatoare din partea doamnei T., telegramă ce-i dezvăluie şi duioşia faţă de el nu numai atrac-

Scanned with OKEN Scanner

ția erotică. În rest, scrisorile doamnei T. la cererea autorului, au o funcție caracterizatoare prin calea lor ocolită de a vorbi despre esențial. Spre deosebire însă de Fred, pe care confesia îl eliberează de povara frămîntărilor, doamnei T. îi repugnă împărtășirea unor intimități. Personajul acționează conform concepției stendhaliene care distinge alteritatea sexelor în diferența manifestării sentimentelor de mîndrie și pudoare. Stendhal semnala în tot ce privește mîndria, orgoliul feminin, obișnuința pudoarei și excesele ei, anumite gingășii „majoritatea lor depinzînd numai de asocieri de senzații care nu pot exista la bărbați..."[1] În subtila stabilire a simetriilor din roman, o astfel de alteritate este evidentă în comentariul raporturilor fizice ale doamnei T. cu D., care o lasă total dezgustată, ceea ce se-ntîmplă doar parțial cu cele între Fred și Emilia. Scrisorile doamnei T. nu au nimic din stilul epistolar, sînt o înșiruire de scene cu tentă afectivă. Similare ca limbaj (deși autenticitatea ar fi cerut o oarecare deosebire) cu jurnalul lui Fred, cele două texte au și o simetrie în privința modului de împărtășire a frămîntărilor interioare. O impudoare aparentă în înfățișarea relațiilor erotice maschează pudoarea reală în dezvăluirea proceselor lăuntrice pînă la tăinuirea lor ultimă în cazul lui Fred. Tehnica cea mai frecventă este însă cea a trăirilor prin paralelism. Unii exegeți o includ în jocul simetriilor; Nicolae Manolescu o remarcă referitor la Fred care ține dar se și teme să nu i se confunde destinul amoros cu cel al lui Ladima. La doamna T. această tehnică e relevantă în analiza momentului cînd își dă seama că D. nu-i trezește dragostea nici cînd îi pune la încercare vanitatea: „Era în mine o durere amorțită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de atîția autori de maxime și de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos dacă aș încerca vreodată să-mi recîștig prețul în ochii lui X".

Dacă în opera lui Ionel Teodoreanu epistoleria este amplă, cu digresiuni de retorică avocățească, încît și un simplu bilet scris de o Adină, conștientă că nu are virtuți în domeniu, devine o adevărată scrisoare, în romanele lui

[1] Stendhal, *Despre dragoste*, ed. cit., p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

Călinescu biletul predomină. El e deseori denumit „scrisoare" și se caracterizează printr-o clasică concizie. În *Cartea nunții*, apare de fapt ca un „petit bleu", mijloc facil de comunicare amoroasă. Jim, pentru a face primul pas spre intimitate cu una din fetele pe care le curtează „recurse la calea lașă a corespondenței", hotărît să taie „nodul gordian". Biletele au un stil convențional, dar cu semnificații clare, lesne detectabile. Primind rîndurile Dorei, Jim le înțelege exact sensul: „Acasă Jim găsi următoarea scrisoare de la Dora:

«Dragă Jim,

Și eu am să-ți spun atîtea lucruri, pe care numai ție pot să ți le încredințez. Medy te invită prin mine pentru duminică la Constanța. Vine și Lola. La ora 8 precis să fii la Gara de Nord. Nu uita costumul de baie.

Prietena ta, Dora».

Cu toată sobrietatea stilului, Jim deduse din ea că Dora consimțea la interpretarea pe care el o dăduse în chip acoperit gestului ei. Era sigur că sprintena duelistă îl iubește".

La ceilalți romancieri interbelici, existența scrisorilor e mai puțin frecventă, adesea menționată, fără reproducerea textului, precum în *O moarte care nu dovedește nimic* de Holban, *Accidentul* și *Orașul cu salcîmi* de Sebastian (în ultimul prezența biletului de despărțire intrînd în țesătura deznodămîntului) sau în cărțile lui Cezar Petrescu. Contrar anticalofiliei lui Camil Petrescu, clamată chiar ca principiu romanesc în *Patul lui Procust*, unica scrisoare reprodusă a Irinei din *O moarte care nu dovedește nimic* evidențiază contradicția livresc-antilivresc din concepția autorului despre personajul de roman. Fragmentul de epistolă foarte corect și firesc patetic al femeii, deși are o importanță vitală în zbuciumul eroului, îngăduindu-i să-și recîștige oarecum încrederea în sine, dar totodată să-și pună tot soiul de întrebări asupra certitudinilor absolute, este comentat în primul rînd sub aspectul impresiei estetice ca doar pe urmă să i se conceadă însemnătatea psihologică.

Scanned with OKEN Scanner

În *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu, epistoleria are un rol important în declanșarea reacțiilor psihologice și în provocarea deciziilor care încheie narațiunea. Dar piesa principală este citată fără a fi dată in extenso. Conținutul scrisorii trimise de bovarica Adina Buhuș romancierului Teofil Steriu se știe doar din răspunsul pe care celebrul scriitor i-l transmite. Textul femeii dornice să-și ajute talentata prietenă care-și pierduse încrederea în harul ei literar nu este reprodus, deși, din felul cum e pomenit, indică aspirațiile neîmplinite și generozitatea eroinei.

Scrisorile doamnei T. sînt o primă cușă, o temă care apoi este reluată de jurnalul lui Fred printr-o tehnică cinematografică de amplificare și detaliere a imaginii. Ceea ce femeia aluzionează vag, lăsînd să domnească umbra asupra personajelor, menționate doar cu inițiale și asupra împrejurărilor, își găsește linii mai apăsate în confesiunea lui Fred deși, desigur, altfel reliefate decît în intenția femeii. Un exemplu este întîlnirea celor doi la expoziția de pictură, unde discuția doamnei T. cu Ladima în favoarea lui D. este interpretată de către aviator. ca o afinitate electivă între poet și femeia superioară. Dealtfel, dacă la doamna T. notarea prin inițială a numelor protagoniștilor despre care scrie e un reflex al pudoarei și refuzului de exhibiționism, în jurnalul lui Fred faptul că eroina principală e evocată printr-o inițială, precedată de reverențiosul „doamnă", are cu totul altă semnificație. Aviatorul nu procedează așa decît în cazul ei, celorlalte personaje dîndu-li-se în întregime numele și prenumele. Sîntem informați și cum o cheamă, de fapt, pe eroină — Maria T. Mănescu, — denumirea de „T". provenind dintr-o necesitate școlară de a fi deosebită în catalog de o colegă cu același nume de familie și cu același nume mic. Atunci de ce această persistență, ușor ridicolă, necorespunzînd nici discreției, nici politeței, nici naturii relațiilor ce-i leagă? De ce această poreclă, păstrată și de autorul dornic să publice confesiile celor doi amici ai săi? Bănuim că ea conferă respectivului personaj feminin locul său de excepție, unicitatea, în felul simbolului romantic. Totodată indică și sentimentele pe care eroina i le inspiră lui Fred, acesta păstrînd mereu o admirativă distanță față de iubită, în orice împrejurare cît de intimă. Femeii cu care împărtășește obiectele de toaletă îi spune în final, nici mă-

Scanned with OKEN Scanner

car ca unei prietene : „Doamnă, cred că faceți o confuzie... Vă prețuiesc nesfîrșit ca inteligență... și-mi place prezența dumneavoastră... dar nu mă interesați ca femeie". În spirit psihologic asemănător și eroul romanului lui Gib Mihăescu îi spune femeii iubite Donna Alba. Aspirația stendhaliană de parvenire a lui Mihai Aspru înglobează și punerea pe piedestal a eroinei care constituie nu numai ținta sa erotică, ci și cea socială. Doar că distanțarea în *Donna Alba* are ca urmare strădania cuceririi ; personajul nu fuge de obiectul veneratiei, ci către el, încercînd prin toate mijloacele să reducă depărtarea. Fred, nesigur pe sine și nevrînd să se consume, într-o postură inferioară, în iubirea cu doamna T., menține distanța exprimată în denumirea permanentizată în roman. Și în *Ultima noapte...*, Camil Petrescu folosește puțin numele propriu al personajului feminin principal. El preferă, în scopul generalizării situației pe care dorește, demonstrativ, să o releve în plan etic și filosofic, să se refere la Ela mai mult prin expresia „nevastă-mea" în cadrul relatării și să i se adrezese cu „fată dragă" în cadrul dialogului, ambele formule indicînd atitudinea posesivă a bărbatului. În schimb, ca și în *Patul lui Procust*, numele celorlalte personaje apare frecvent. Interesant că și Anișoara cînd îi scrie Elei își începe biletul cu „fetițo", alt apelativ reprezentativ pentru raportul între tutelată și protectoare.

Și la Călinescu onomastica are valențe caracterizatoare, dar mai degrabă pentru a crea atmosfera romanelor. Aplecarea spre modernitate a eroului central din *Cartea nunții* și al tinerilor ce-l înconjoară se observă din numele lor : Jim, Lola, Medy, Bobby, unele dintre ele sportiv americanizate. În antiteză cu acestea sînt numele mătușilor din „casa cu molii" și ale celor din lumea lor : Ghenca, Fira, Iaca, Magdalina sau Baba Chiva. În *Enigma Otiliei*, autorul renunță la aceste indicații directe prin substantivul propriu și se lasă ispitit de jocul sonorităților, în special al celor vocalice cînd e vorba de personajele feminine : Otilia, Olimpia, Georgeta, Aglae etc. În genere, la personajele feminine el pune accent pe prenume cînd nu e vorba de probleme de clan, în timp ce bărbații sînt menționați frecvent fie cu nume și prenume (Stănică Rațiu, Simion Tulea, Costache Giurgiuveanu), fie doar cu numele de familie (Pascalopol).

Scanned with OKEN Scanner

În *Adela*, așa cum declară Ibrăileanu, numele trebuie să contribuie la atmosfera de *„fin du siècle"* : „Titlul romanului, previne autorul, care e și numele eroinei, e înadins ales ușor desuet sau demodat". Scriitorul acordă mare importanță concordanței între aspectul fizic și numele personajului. Despre o nouă cunoștință. Codrescu face următorul comentariu mental : „Dacă cuvîntul «doamnă» nu semăna cu fetița brună, în schimb «Matilda Ioan» era definiția ei reușită. Femeiușca mică, timidă și afectuoasă cu părul bogat și greu, nu putea fi decît Matilda, iar ceea ce avea băiețesc în ea, elasticitatea vînjoasă a taliei, a brațelor și a picioarelor ei lungi, era Ioan — nume aproape comun, echivalent cu bărbat". Numele are o putere evocatoare deosebită. „Fiorul pe care mi-l dă cuvîntul Adela, notează Codrescu, (cînd am găsit într-un catalog numele ei, m-am oprit ca în fața unui eveniment rar)". E de înțeles și de ce la adresa doamnei M... (mama Adelei), a cărei personalitate n-are consistență decît ca termen de referință sau comparație pentru femeia iubită, Ibrăileanu preferă inițiala, punînd-o pe purtătoare în umbră, într-un semianonimat.

Un anume statut îl are la un număr de scriitori diminutivul. Diminutivarea a fost analizată, cu numeroasele ei tendințe caracterologice, de Șklovski în opera lui Tolstoi. Criticul rus cita următorul pasaj din *Învierea* : „Cea mai tînără și cea mai bună dintre bătrînele domnișoare se numea Sofia Ivanovna, era mai aspră din fire. Sofia Ivanovna dichisea fetița, o învăța să citească și vroia s-o crească ca pe o pupilă. Maria Ivanovna era de părere că fetița trebuie să ajungă o slujnică bună și de aceea era severă cu ea, o pedepsea și chiar o bătea cînd nu era în toane bune. Astfel crescută, fetița era pe jumătate slujnică, pe jumătate pupilă. Și numele îi era intermediar pe potriva situației sale — nici Katka și nici Katenka, ci Katiușa." Apoi îl comenta astfel, urmînd trecerea de la modelul din realitate la personajul literar : „Cuvîntul Katiușa are o notă de îndulgență, de afabilă condescendență, lăsînd să se simtă o situație de inegalitate. Prin cazul Katiușei, Tolstoi analizează o poveste foarte obișnuită și o compară cu alte relații, care în receptarea lui nu sînt obișnuite, nici morale, și care se cer revizuite, deși s-au statornicit de multă vreme și majoritatea oamenilor le con-

Scanned with OKEN Scanner

sideră legitime și corecte. (...) La moșie, acolo unde locuia fata, în viața de toate zilele numele de Katiușa, nu era sesizat, probabil, în nici un fel, în roman însă acest cuvînt își reconstituie sensul. Romancierul nu se mulțumește să elucideze semnificația acestei denominări, dar totodată prezintă desfășurat situația pe care o are fata «cu numele intermediar» printre stăpînii ei, care au și nume patronimic"[1].

În opera Hortensiei Papadat-Bengescu observăm o diminutivare a numelor prin „i" sau prin „y" în ciclul Hallipilor ; aceste nume le au colportoarele : Mini și Nory. La personajele total dezumanizate, diminutivarea reunește două nume într-o combinație cu tentă cosmopolită : Mika-Lé, Coca-Aimée.[2] Diminutivele invadează romanele lui Ionel Teodoreanu. Dar la o examinare mai atentă, se observă că ele se aplică îndeobște femeilor energice, amazoanelor și nu celor angelice ori care pozează în fetițe : Olguța din *La Medeleni*, Anișoara din *Crăciunul de la Silivestri*, Catița din *Fundacul Varlaamului*, Ralu din *Fata din Zlataust*, în comparație cu Delia, Manuela, Monica etc. În *Domnișoara din strada` Neptun* de Felix Aderca, diminutivele iau locul prenumelor. Nimeni nu cunoaște alt nume al eroinelor decît Nuța sau Rița. La Mateiu Caragiale, diminutivarea are un evident caracter peiorativ, exprimînd imoralitatea maximă la Rașelica, Maiorică, Pomponel ori Gorică Pirgu (prescurtările Pașa și Panta date de acesta din urmă crailor nu constituie o diminutivare nominală, ci un fel de familiarism ostentativ propriu parvenitului). În genere, personajele sînt cunoscute cu un singur nume ; chiar dacă li se știe al doilea el revine rar de-a lungul romanului. Pentru eroinele admirate de narator se folosesc mai mult ambele nume, precum Ilinca Arnoteanu și Sultana Negoianu. Prin numele autohton răsunător și pur, se elogiază atît deboșa elegantă de generoasă pierzanie, cît și stăpînirea lucidă a sîngelui prea fierbinte în scopul unei vieți integre. Dar etimologic

[1] Victor Sklovski, *Despre proză*, București, Editura Univers, 1975, vol. II, p. 344—345.

[2] Cele două categorii nu trebuie să se confunde. Cînd, admisă în casa Elenei, Mika-Lé e chemată pe numele ei cuminte de domnișoara Norica, Nory se simte indignată și antipatia ei față de fată izbucnește într-un joc de cuvinte otrăvit : — Auzi ! „Norica !" Avea destul de bun nume înainte și nu avea nume destul de bun ca să ia pe-al meu.

Scanned with OKEN Scanner

lucrurile se schimbă. Sultana, îngemănîndu-se ca fel de a fi cu erotomanul impenitent Pașadia, evocă lumea turcită a moravurilor corupte, pe cînd Ilinca vizează zona purității. Diminutivul pare a lua locul numelui la Mima și Tița care, deși boieroaice, prin viața pe care o duc regresează în plebeul onomastisc de tipul Veta, Zița, Nuța, Rița. Holban alege și el diminutivarea în i, îndeobște cu grafia y, ca și Hortensia Papadat-Bengescu, dar semnificația este mai puțin caracterologică, Milly, Medy, Vicky avînd locul de personaje secundare, în timp ce cele principale poartă nume nediminutivate, cu dezinența în „a" : Irina, Ioana, Dania. Semnificativă într-o nouă formă a diminutivării este schimbarea numelui pictoriței din *Accidentul*, de la Ana la Ann. Aceasta demonstrează dorința de singularizare a artistei. Înainte de înfiripărea iubirii cu Paul, personajul masculin detectează dorința pictoriței de a atrage atenția asupra ei, în mod prevestitor față de evoluția eroinei : „Îl irita doar numele ei mic, acel pretențios Ann, cînd Anna ar fi fost un nume atît de liniștit". În proza sadoveniană citadină, diminutivul, rar întîlnit, aduce parcă o notă lirică a autorului la adresa personajului feminin, vrînd să accentueze dezarmarea acestuia într-o lume ostilă : Tincuța Negrea din *Floare ofilită*, Eugenița din *Cazul Eugeniței Costea*. *Tot* duioșia, dar de astă dată între personaje, în cadrul relațiilor de familie, provoacă nu o diminutivare a numelui, ci o înlocuire a lui printr-un nume de alint în *Maidanul cu dragoste* : Puișor, Puica. Amatorul de heraldică Mateiu Caragiale completează ambianța de nocturn demoniac din romanul *Craii de Curtea-Veche* prin nume rare cu sonorități frapante. Așa este împreunarea neobișnuită Pena Corcodușa, care se așază în zona ambiguă între nume și poreclă, amestecînd sordidul personajului exprimat prin pipăratul „Corcodușă" cu aura de legendă și duh vrăjitoresc prin majestuosul „Pena".

Fără îndoială, vestimentația are o funcție majoră în portretizarea personajului feminin în întreaga literatură. Ne vom opri doar asupra cîtorva detalii de natură documentară privind condiția socială a femeii sau semnificația îmbrăcămintii în structura morală a eroinei romanului interbelic. Printre scriitorii vremii, mai preocupați de moda vestimentară, Ionel Teodoreanu, Călinescu și Camil Petrescu a-

Scanned with OKEN Scanner

cordă problemei o importanță care ține de concepția lor de viață precum și a lumii ce o evocă. La Călinescu, în *Cartea nunții*, interesul față de veșminte se integrează modernității pe care și-o arogă personajul principal ca un dat fundamental. A ține pasul cu moda devine o preocupare pentru progresul făcut de o întreagă generație citadină postbelică. Tineretul și-a schimbat gusturile și idolii și își impune cu excentricitate și bravadă adolescentină un punct de vedere, acceptat și promovat de scriitor nu numai în roman, ci și în articolele din această perioadă. Dintre ele pot fi menționate *Sport și literatură*, *Box*, *Înot*, *Film francez și film german* și unul chiar închinat modei — *O mare aliată ancestrală*. În *Romanul și viața modernă*, Călinescu sintetizează trăsăturile unui moment nou din civilizația românească care trebuie să-și găsească reflexul în artă și literatură: „Omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de modă și bazinuri de înot, cu concursuri de frumusețe și crime fioroase. Tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau în Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și, în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, puberii sînt zguduiți în somn de cariera lui Charpentier. Lumea merge la curse, la patinaj sau la Lido, pasiunea motorului absoarbe existența unei fracțiuni de umanitate, și mirajul luxului și al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiția nobiliară sau intelectuală. Toate acestea sînt aspecte reale ale vieții contemporane, deloc mai coborîte decît cele de altădată, și un romancier care le ignorează e ca un avion care se învîrtește agitat prin aer fiindcă nu găsește un loc de aterizare." În *Cartea nunții*, meticulozitatea notației amănuntului vestimentar este cea a unui jurnal de modă. Dora și Lola au pentru fiecare activitate o ținută adecvată, sportivă, de casă, de stradă, de ieșire în lume. Astăzi elementele ar putea figura într-o carte de istorie a modei de atunci. Pentru vremea aceea însă, costumația putea fi șocantă, inclusivă viziunii novatoare în viața citadină. Iată-le de pildă pe fete făcînd scrimă: „Fetele erau foarte drăguțe. Dora era îmbrăcată într-un fel de pijama scurtă de scrimă, un *Fechtanzug cu crépe-satin* albastru, încheiat rusește la gît și cu pantalonii scurți de boxeur, care lăsau complet goale gambele zvelte, bronzate și

Scanned with OKEN Scanner

foarte arcuite. Avea sandale romane în picioare.(...) Lola era mai înaltă și mai placidă. (...) Îmbrăcată cu un pulover de lînă albă și chiloți bufanți de satin negru, strînși cu șireturi deasupra genunchilor lăsa să se vadă subțierea dreaptă a picioarelor de la jaret în jos". Pentru a-și primi vizitatorul cum se cuvine, gazdele nu întîrzie să se schimbe: „Lola și Dora reintrară, prima în rochie lungă aeriană de voal, ce-i dădea un aer de păpușă solemnă, a doua în rochie de *jersey* cu bretele". Spre deosebire de Ibrăileanu, care admiră moda feminină a sfîrșitului de secol, Călinescu repudiază vetustul. Îmbrăcămintea fetelor e pusă în antiteză cu hainele mătușilor, pentru a înclina balanța spre moda tînără. În acest scop, zgîrcenia și viața inutilă a bătrînelor le face să se îmbrace și mai prăfuit, și mai ieșit din gustul modern decît le-ar fi cerut-o vîrsta sau obiceiurile acelei alte epoci căreia îi aparțin: „Neieșind în lume, nu prea uzau lucrurile și nici n-aveau sentimentul evoluției modei. Își făceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decît în 1914, și-și cumpărau ciorapi de broderie în 1913, spre a-i purta în 1925. (...) Păreau ieșite dintr-un muzeu de mode retrospectiv. Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca coxul ud. O mantelă lungă, formată din două clopote suprapuse, o acoperea de sus pînă jos ca un sarcofag de mumie egipteană. Ghenca avea căciuliță și manșon de lutru și gîtul îi era sugrumat într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puși pentru a doua oară în viață, iar celelalte purtau un fel de surtuce de astrahan cu mînecile bufante și tichii mici din aceeași blană, de sub care părul cădea în streșini mari, groase. Rochiile le erau toate lungi pînă în dușumea și rotate, și din obișnuință le ridicau într-o parte cu o mînă, lăsînd să se vadă niște ghete prelungi, ridicole, cu nasturi mulți, carîmbi mari, noi și străvechi totodată."

Preferința majorității romancierilor este pentru simplitate, pentru o îmbrăcăminte copilărească, amintind de vîrsta școlară, pe care o întîlnim și la Călinescu și la Ionel Teodoreanu și la Cezar Petrescu. Jim se simte atras încă de la început, fără a se îndrăgosti încă, de domnișoara din tren: „Pantofi mici *trotteur*, aproape băiețești, rochia plisată, ce-i cădea pînă la concavitatea încheieturii gambei, bluză albă,

Scanned with OKEN Scanner

prin care se străvedeau umerii nedezvoltați încă și panglicile cămășii, gulerul circular, ondulat, în jurul unui gît metalic, subțire, oxidat de vînt, îi dădeau aerul unei adolescente, crudă încă, elevă de școală poate, deghizată în «domnișoară». Perioada de inițiere a lui Jim, și ulterior a lui Felix, este învăluită într-o ușoară ironie; în *Cartea nunții*, ea vizează bravada juvenilă și dorința de a epata, pe cînd în *Enigma Otiliei*, sentimentalismul naiv. Autorul subliniază în acest spirit exhibiționismul vestimentar cu substrat erotic în capitolul intitulat chiar zeflemitor *Eros cișiatic*: „Lola apărea în ușă cu schimbări decorative de fiece zi: aci într-un chimono lung de mătase neagră, brodată cu mari crizanteme albe, și cu părul blond, lung și ondulat dat peste urechi cu un pieptene mare japonez (în acest caz își lăcuia proaspăt unghiile și făcea în obrajii prea fragezi două rotocoale de carmin); aci în pijama albă de *crêpe-satin* cu pantaloni marinărești foarte evazați, care-i scoteau în evidență cu ingenuitate platoul bazinului, și cu bluză acoperită cu o mare pelerină de dantelă. Uneori se lăsa ca și întîmplător surprinsă în rochie de seară, decoltată pînă la începutul concavității dintre sîni și sprijinită pe bretele delicate de fluturași metalici. Rochiile simple îi repugnau. Căuta căderi solemne, străluciri de satin sau de *lamé*, voalul vaporos, iar în urechi își atîrna cercei lungi din cristale false, fără îndoială, dar decorative. Pe degete strînsese, probabil de la toți ai casei, atîtea inele, încît degetele ei păreau ale unor sfinte moaște în raclă de aur. Oricît intenția de a epata și a face pe «fatala» era evidentă". În *Enigma Otiliei*, detaliul vestimentar, folosit în alt scop, printre multe alte mijloace de caracterizare, își pierde ostentația avută în *Cartea nunții* și se utilizează mai cu măsură.

Ibrăileanu, adversar al modernului pe care-l consideră în îmbrăcămintea femeii, cum s-a arătat înainte, nimicitor al misterului feminității, se scufundă cu delicii în descrierea țesăturilor vaporoase, a panglicuțelor și volănașelor sfîrșitului de secol. În *Adela*, vălul roz de la pălăria fetei atingînd ușor obrazul bărbatului strînește imaginația, ca și ciorapul ce apare puțin de sub fusta învoaltă ridicată de vînt. Scena se repetă în alt fel în *Crăciunul de la Silivestri*, în care tot vîntul ridică poalele rochiei și mantoului, biciuind însă închipuirea cu imagini senzuale aprige, arzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Același lucru se petrece și cu cromatica. În *Adela*, pastelurile se însoțesc cu fragilitatea țesăturilor. Personajul feminin e o simfonie de alb sau de roz: „Era într-o rochie de batist alb care o drapa statuar". Autorul apasă pe estomparea culorilor: „Îi spusesem cîndva că un costum roș se îmbină armonios cu negrul brazilor. Și-a adus aminte și — făcînd un compromis între roș și nevoia de discreție — a ales culoarea roză pentru excursia din munții Vărateculuí?" Pînă și pardesiul fetei e din *soie ecrue*. Șalul împletit, pelerina mică, umbreluța de soare, completează garderoba retro. În intimitate, cămășuța din romanele lui Rebreanu și Camil Petrescu, lenjeria subțire ca un fulg din *Cartea nunții* sînt înlocuite în *Adela de* un capoțel bogat în dantele și panglici. Și la Ionel Teodoreanu există ideea de discreție a veșmîntului. În romanele sale însă, hainele ca și tipurile feminine se împart în două categorii. Cea dintîi e reprezentată de veșmintele care învăluie trupul, lăsînd doar bănuite formele, a doua o alcătuiește îmbrăcămintea menită să evidențieze frumusețea senzuală a trupului. La autorul Medelenilor, între aceste două feluri de veșminte se înalță o barieră morală. Ea poate fi lesne observată în descrierea rochiilor Adinei și Rodicăi, în comparație cu cele ale Olguței și Monicăi. În *Crăciunul de la Silivestri*, Manuela vine gătită la masa cu musafiri într-o „rochie de catifea neagră cu guleraș alb, abea decoltată în jurul gîtului. Brațele goale, mirate. Cozile aurii. Picioarele, în pantofi noi, cuminte alăturate sub masă. (...) Involuntar, ca ochii tuturor bărbaților, și ai lui Nelu evaluau și comparau. Erau multe femei frumoase la masa mare. Dar erau astfel îmbrăcate, cu trupul agresiv feminin în toate mișcările destinate parcă exclusiv bărbatului, sau unei oglinzi prealabile, încît ochiul era obligat să le dezbrace. Le jupuia scurt, ca pe-o banană, și le arunca. Acest gest îl provocau îndată în ochii spectatorului bărbat. Cu toate șovăirile nubilității, și Manuela era frumoasă. Și totuși, ochii îi respectau haina, mulțumindu-se s-o privească așa cum le apărea, pînă cînd un început de zîmbet le răsplătea castitatea contactului. Și totuși niciuna dintre acele femei frumoase nu dădea o mai emoționantă impresie de feminitate." Eleganța personajelor feminine elevate e înnăscută, plină de sobrietate și nu devine niciodată o preocupare importantă sau un semn al cochetăriei. Cînd Olguța

Scanned with OKEN Scanner

vrea să fie frumoasă în fața lui Vania, într-o rochie subțire de Esmeraldă, decorul Bălților nu-i facilitează dorința și în întîlnirea cu bărbatul iubit, acest mod de înfrumusețare este abandonat. Cochetăria vestimentară aparține femeilor prozaice sau hetairelor. Dar și aici există o ierarhizare determinată de bunul gust. Ca și în romanul balzacian, în *Bel Ami* sau în *Dama cu camelii,* demimondul are un rol în lansarea modei, în rafinarea ei, în cultivarea ei publică. Adina îl deprinde pe Dănuț să poarte ceea ce-i vine bine, ceea ce i se potrivește, îl dezvață de stridențe, de exagerări, de bravadele și excentricitățile în îmbrăcăminte ale adolescenței. Cunoscînd-o pe Ioana Pală, tînărul erou al Medelenilor îi intuiește firea de femeie fatală, dar greșește crezînd-o în stare de mijloace ieftine de seducție și de o costumație de tip alcov oriental. Ea nu dă dovadă de lipsă de bun gust sau de cabotinerie. Rămîne o mare doamnă, chiar dacă perversă. Astfel, cînd Dănuț se așteaptă să revină în camera în care-l lăsase să aștepte, drapată într-un neglijeu afriolant, ea se întoarce cu un șorț peste taiorul de călătorie, oferindu-i covrigi calzi. Frivolitatea ostentativă rămîne atributul prostituatei de rînd, precum Lizica, Măicuța ce se îmbracă doar în negru sau Thais, cu unghiile date cu ojă purpurie pentru un efect fulgerător — femei ușoare din localurile de petrecere ale Iașului. Fenomenul bunului gust vestimentar se remarcă și în *Crăciunul de la Silivestri,* la Anișoara, care — venită din mediul rural, dar cu simț de adaptare și străduanie — învață silitoare cum să se îmbrace, cum să folosească cuțitul și furculița da o masă oficială, într-un cuvînt bunele maniere. Senzualitatea ei tulburătoare nu se conjugă cu vulgaritatea și acest lucru se observă în primul rînd prin distincția vestimentară. Același mod de a privi cochetăria în îmbrăcăminte îi aparține și Marietei, văduva cu care se căsătorește Mircea Balmuș. La Anișoara și Marieta, cunoașterea conștientă a unei mode potrivite pentru condiția lor socială duce la ocrotirea, în această direcție, a bărbatului neglijent sau neștiutor. Pornind de la a-l scuti pe acesta de grijile prozaice, precum cumpărarea cravatelor sau a cămășilor, ele ajung să-i dirijeze și viața intelectuală sau profesională.

Argumentul vestimentar constituie o explicație comportamentistă referitoare la psihologia personajului femi-

Scanned with OKEN Scanner

nin. În *Fata din Zlataust*, lenjeria cîrpită de copil sărac o fac pe Delia să se împotrivească examenului medical degradant, la care vor s-o supună o parte din profesoarele corupte ale liceului. Scena subliniază inocența și dezarmarea eroinei în fața perversității persecutorilor. În *Patul lui Procust*, dorința de realizare profesională și independență materială a doamnei T. e impulsionată de umilința pe care i-o aduc lipsa de bani și îmbrăcămintea proastă care o sluțește. În *Enigma Otiliei*, rochiile de căpătat ale orfanei o decid să facă orice pentru a evita înjosirea la care e supusă cînd îmbracă o rochie de-a Auricăi: „Tanti Aglae, văzîndu-mă că am instincte de lup, mă prigonea de moarte, profitînd de zgîrcenia bietului papa. Odată papa mi-a adus o rochie cu guler de dantelă, pe care am recunoscut-o numaidecît, deși n-aveam decît vreo zece ani, că e veche. Avea o gaură mică de arsură, țesută. Nu știu unde mai văzusem stofa ei bej. Mașina de călcat îi dădea prea mult lustru, altminteri era pasabilă. Trebuia să mergem la Teatrul Național, papa, eu, tanti, Aglae și Aurica. Ilustrul Titi era atunci într-un pension. Eu nu voiam să merg, fiindcă nu-mi plăcea rochia, papa, blînd cum e, în loc să se irite, cum ar fi făcut altul, se plimba prin odaie de la un capăt la altul și-mi demonstra că-mi stă admirabil, că a cumpărat-o de la o croitoreasă etc. Mă tot răsucea, îi potrivea pliurile cu mîna, îmi venea să rîd și să plîng. În sfîrșit, am plecat! Aurica, înțepată cum a fost totdeauna, face pe supărata, bîzîindu-se pe nară: «Mamă» de ce i-ai dat rochia mea Otiliei? Asta-i rochia mea! Este întîia mare rușine pe care am suferit-o vreodată, fiindcă nimic nu mi s-a părut mai umilitor decît să te îmbraci cu hainele altuia. Cum am ajuns acasă, am tăiat, am tocat mărunt rochia cu foarfecele".

Nu întîmplător cînd, după moartea lui moș Costache, Otilia părăsește casa copilăriei și adolescenței ei, începe această ruptură prin gestul de a dărui rochiile sale femeilor din clanul Tulea și în special Auricăi, spulberînd astfel, mental, raporturile de odinioară printr-o răsturnare de valori — ceea ce, cu simetrie, încheie circular un ciclu de viață.

Opiniile lui Camil Petrescu despre modă suferă o evoluție de la *Ultima noapte...* la romanul *Patul lui Procust*. În *Ultima noapte...*, Ștefan Gheorghidiu refuză să fie la patru ace, cum îi cere soția sa, respingînd mentalitatea cercului

Scanned with OKEN Scanner

monden în care e antrenat cuplul după îmbogățire. În *Patul lui Procust*, singularizarea cu ajutorul vetustului, practicată de Ladima, e în același timp o formă demnă de a-și ascunde sărăcia. Dar pledoaria lui Fred pentru confortul veșmintelor la modă ce n-ar costa prea mult îi deconcertează pe poet. În această discuție despre îmbrăcăminte, cei doi își tatonează, de fapt, afinitățile. Sub ridicolul ținutei lui Ladima, Fred recunoaște unicitatea și valoarea, sub eleganța de dandy a aviatorului, Ladima descoperă omul cultivat, atras de capacitate și talent. Și la Camil Petrescu, detaliul vestimentar feminin, bizuit pe simbolul cromatic, are valențe etice. Culorile vii semnalează atracția sau înțelegerea între cei doi parteneri ai cuplului, cele neutre — despărțirea, distanțarea. În *Ultima noapte...*, culoarea Elei e albastru. Nu întîmplător, „rochia crem" din proiectele acestui roman, rămase în notele autorului, devine în versiunea definitivă „rochia albastră", intrînd chiar într-un titlu de capitol. Bucuria regăsirii și vacanța la mare au în centru un portret al femeii dominat de albastru: „Cînd, legată la cap cu tulpan albăstrui, cum e uneori cerul senin, care îi iradia lumina ochilor și-i limpezea liniile desenate, punea apoi pe umeri un fel de pelerină, ușoară de tot, poroasă și albastră, tare ca vopseaua, părea întreagă zugrăvită pe smalț, cu fața aurie". Majoritatea romancierilor interbelici uzează în portrete de o gamă cromatică tradițională: albastru și alb pentru blonde, roșu și cenușiu pentru brune, negru pentru ocaziile festive. Albastrul și albul subliniază de obicei neprihănirea, ingenuitatea eroinei, ori circumstante benefice ale cuplului. Olguței îi vine bine rochia roșie de Esmeraldă, Monica poartă o rochie de vară albastră, Sabina din *Calea Victoriei* are și ea o asemenea rochie. Nu trebuie uitate nici accesoriile: tulpanul, pălăria, umbreluța. Camil Petrescu subliniază că tulpanul aduce chipului feminin o purificare a liniilor feței. El este albăstrui pentru blonda Ela și alb pentru doamna T.: „Doamna T. avea un aer binevoitor și feminin de tot acum, care-i ședea de minune, mai ales că-i venea bine tulpanul alb cu care-și făcuse un fel de turban în loc de pălărie". Același detaliu vestimentar, tot înlocuitor al unei pretențioase pălării îi inspiră lui Codrescu din *Adela* un sentiment de extaz dar și de intimitate: Fata „își lăsase pălăria la arhondaric și-și pusese

Scanned with OKEN Scanner

țărănește o broboadă albastră de mătase. Dumnezeule! Ce seducător de frumoasă era în tulpanul albastru, legat cu ispititoare neglijentă pe frunte, pe care aveam impresia că și-l pusese din cauza mea, pentru mine, semn al prieteniei noastre, ca o promisiune de intimitate". Umbreluța intervine mai curînd ca un element insolit. În *Ultima noapte...* are efect cromatic în portretul construit pe nuanțe de verde al țigăncușei de la Vulcan și-l atrage pe narator tocmai prin nota de neobișnuit, de contrast între fata desculță și umbreluța roșie, furată. Totodată, acest element reliefează fragilul și derizoriul uman prin cochetăria lui ușor desuetă, în haosul și cruzimea războiului — mică glumă în contextul dramei. În *Accidentul*, Sebastian subliniază diversitatea de aspecte sub care se prezintă Ann, prin schimbarea de îmbrăcăminte, sugerînd astfel versatilitatea femeii: „Era de ajuns să-și schimbe coafura sau să se îmbrace într-o culoare nouă pentru ca ceva să pară adînc schimbat în ea, pînă departe în privire. Erau nenumărate Ann posibile, și în fața fiecăreia din ele Paul rămînea o clipă intimidat, neștiind cum s-o regăsească în această străină pe fata iubită de care s-a despărțit aseară". Nora e, în schimb, caracterizată într-o traiectorie vestimentară circulară, care reflectă drumul sentimentelor celor doi protagoniști de la întîmplător la statornic. În prima fază, rochia neagră de seară îl lasă rece pe Paul, dar după perioada de camaraderie în care costumul de schi îi egalizase, ștergînd alteritatea dintre sexe și-i dovedise devotamentul prietenesc al femeii, tot o rochie neagră, festivă, îl face să-i descopere frumusețea și feminitatea. Revenirea la raporturile bărbat-femeie este resimțită de ambii parteneri: „Nora părăsise pentru prima oară costumul ei de schi. Avea în rucsac o rochie de stofă neagră, simplă ca o rochie de lucru, pe care n-o îmbrăcase pînă acum, fiindcă la cabană se simțea mai bine în tunică și pantaloni lungi. Îi plăcea să umble cu bocanci și i se părea că pasul ei greu îi dă mai multă siguranță între cei trei bărbați. (...) «Am fost prea multă vreme băiat», gîndi Nora privindu-se în oglindă. De cînd purta costumul de schi, se pieptăna cu părul ridicat în sus, ca să-l poată prinde cu ace și să-l strîngă sub chipiu. Acum îl desfăcu și-l lăsă să cadă în jos pe umeri. Rochia ei neagră avea un cordon roșu de piele și un guler alb îngust, răsfrînt fără decolteu, în jurul gîtului.

Scanned with OKEN Scanner

Îi părea rău că are mîneci lungi. Ar fi vrut să poarte o rochie de seară cu brațele goale, o rochie pe care s-o audă foșnind în mers, ca într-un dans. Dar și în această modestă rochie de stofă, Nora se simțea redevenind femeie. Pantofii o înălțau. Părul, lăsat pe umeri, îi libera fruntea, și pe fondul lui brun-închis, adînc, întreaga figură se lumina, mai albă decît totdeauna. Se simțea ușoară și coborîse scara pînă jos în hol alergînd, ea, care de obicei mergea fără grabă, fără zgomot. Abia pe ultima treaptă se oprise, mirată ea însăși de această neașteptată schimbare. «Ce e cu tine Nora? Parcă ai băut», se dojeni în gînd. Günther veni spre ea și o luă de mînă, privind-o cu o expresie de uimire copilărească.

— Ce frumoasă ești! N-am știut că ești așa de frumoasă. De unde vii? Ce s-a întîmplat?

— Nu sînt frumoasă, Günther. Dar astă-seară încerc să fiu, vreau să fiu. Pentru anul care vine. Trebuie să-l primim cu prietenie, cu puțin curaj, cu încredere mai ales. Trebuie să avem încredere în el și în lucrurile pe care ni le aduce.

Paul se apropie și el de Nora.

— Günther are dreptate. Ești într-adevăr frumoasă. Schiul face din tine un băiat cu care ne purtăm băiețește. Dar acum, uite că ne intimidezi. Am vrea să-ți sărutăm mîna și nu știm cum."

În *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, îmbrăcămintea contribuie substanțial la uimirea admirativă a lui Lai Cantacuzin cînd o vedea pe Daria în chip de doamnă. Revelația nu-i departe de a profesorului Higgins din *Pygmalion-ul* lui Shaw. Cînd prințul își dă seama că obiectul fasonat de el a dobîndit o viață proprie, se simte profund impresionat: „Sînt flori din gunoi și din umbră care ies deodată la lumină și au un ceas de înflorire numai al lor. Domnul Lai Cantacuzin verifica uimit acest adevăr în apariția doamnei Ortac. (...) Deodată domnul Lai fu mușcat dulce de inimă. Un adverb mai potrivit nu avea, ca să traducă impresia. Doamna Ortac purta o rochie de un cenușiu argintat, cu o garoafă sub umărul stîng, unde începea albeața sînului. Dar acel ceva distinct și anumit nu i-l dădea nici îmbrăcămintea, nici pieptănătura, nici înălțimea grațioasă dobîndită desigur printr-un artificiu al pantofilor, ci siguranța că acestea sînt clipele ei. Veșnicia se armonizase așa ca să i le procure; se vedea asta în strălucirea vagă a privirii, care nu se putea fixa

C-da 89 coala 17

Scanned with OKEN Scanner

asupra nimănui. Lunecă și asupra domnului Lai, deci el ntr putu să se incline nici nu cuteză să iasă întru întîmpinare. Însă, înainte de a trece în alt salon, întorsese o clipă ochii aceia minunați crescuți de cercuri de umbră. Erau ochi vicleni, căci îl căutau fără să aibă aerul". Evident, în acest roman, ca și în *Cazul Eugeniței Costea*, se fac simțite înrudirile cu Anatole France și Shaw, în special prin modalitatea ironiei atice asupra căreia atrăgea atenția Șerban Cioculescu: „Ceva din înțelepciunea rafinată și cărturărească a scriitorului francez s-a altoit peste experiența personală de viață a povestitorilor noștri, într-o armonică fuziune, care denotă unele identități în structura acestei familii de spirite scriitoricești. Nu este deci un împrumut forțat, ci o comunicare spirituală, organică și roditoare. Că d-l Mihail Sadoveanu nu și-a alterat puternica sa conformație spirituală, prin atingerea cu duhul francian, stă dovadă imperturbabila sa facultate de înnoire, atît în direcția poetică a evocării peisajului provincial, cît și în aceea a povestirii de curată structură neaoșă, sau a însuflețirii trecutului național. Așadar, departe de a suferi de pe urma înfiltrărilor duhului ironic, povestitorul a devenit mai complex, iar ca urmare a primirii unui rînd de neologisme, și-a mărit posibilitățile de expresie"[1]. În autointrospecția lui Lai Cantacuzin, Sadoveanu recurge la formule ale romanului popular care contravin aparenței de snob rafinat, cuprins de *spleen*, pe care vrea s-o afișeze prințul, dezvăluindu-i sentimentalismul ieftin, livrescul de duzină, superficialitatea. Enunțuri ca „Sînt flori din gunoi și din umbră care ies deodată la lumină", sau „Deodată domnul Lai fu mușcat dulce de inimă", incriminate de Pompiliu Constantinescu în cronica sa despre roman, sînt în fond, expresia acestei ironii și autorul subliniază clar că nu fac parte din comentariul auctorial, ci din autoanaliza personajului pe care vrea prin zeflemea să-l facă reprobabil: „Un adverb mai potrivit nu avea ca să traducă impresia".

Cromatica distinsă a culorilor stinse în moda feminină îl seduce și pe Răutu din *În preajma revoluției*, la vederea Ivonnei Nitza în taiorul de culoare cafenie; ea impune eleganță apariției parizienizate a Olguței în patriarhala gară

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 5/1, mai 1937, p. 415.

Scanned with OKEN Scanner

ieşeană, sobrietatea costumului cenuşiu fiind feminizată tot de o floare ca şi rochia de gală a Dariei.

Hortensia Papadat-Bengescu se referă mult mai rar în caracterizarea personajelor la îmbrăcăminte decît ceilalţi romancieri ai vremii şi atunci cînd o face, se opreşte asupra unui amănunt care pune în lumină o hibă mai mare sau mai mică a eroinei. Mondenitatea rece a Elenei din ciclul Hallipilor e introdusă prin vestimentaţie: „O rochie simplă de crêpe de Chine negru, cu guleraş făcea mai serioasă frumuseţea ei cu linii prea accentuate". Dar rezerva lui Mini scade din impresia bună a acestei apariţii, punînd sub semnul egalităţii eleganţa sobră şi uscăciunea lăuntrică: „Avea ceva *posé* în toată înfăţişarea, în glas. Lui Mini, care nu o văzuse de mult, îi păru mai elegantă, mai frumoasă chiar ca înainte, dar aerul acela profesional de «stăpîna casei»", luat prea în serios, o făcea mai puţin simpatică ca la Prundeni. Era, dealtfel, firea ei care se lămurise: cam rece, cam ţeapănă, cu etichete". Poşeta mare de piele cu fermoar a bunei Lina «de moaşe», cum o socoate Nory, contribuie la impresia de vulgaritate şi de imagine puţin grotescă a doctoriţei. Artificialitatea Cocăi-Aimée transpare paradoxul cînd apare în haină de casă. Neglije-ul, care în toate romanele are ceva atrăgător, aţîţător, de la capoţelul cast al Adelei, ori *peignoir*-ul de un vedre stins al Ivonei din *În preajma revoluţiei*, pînă la halatul de baie al Norei din *Accidentul*, devine aici neutru, ca un model dintr-un catalog: „În chimono japonez, verde, brodat cu papagali de fir, Aimée părea tot atît de gătită ca în rochie de oraş; felul ei de frumuseţe nu sugera intimitate".

În mentalitatea eroului lui Holban, singura cochetărie a unei femei cultivate trebuie să se raporteze la preocupări intelectuale. Principalele lui personaje feminine ori nu se sinchisesc de ce poartă, ori tentativa de a fi la modă dă greş, iar atunci cînd se îmbracă cu căutare şi grijă, aceasta duce la comentarii amare asupra superficialităţii şi firii lor capricioase. La Irina din *O moarte care nu dovedeşte nimic*, orice veşmînt, de la rochia de mătase din care i se văd picioarele slabe şi pînă la vălurile de mireasă cu care o visează Sandu într-un coşmar, pare menţionat pentru a arăta că fata e „urîţică". Ioana din romanul cu acelaşi nume îşi corectează stilul prăfuit, provincial, la insistenţele iubitului (alt reflex pygma-

lionic care indică pe de o parte că aspectul vestimentar nu-i atît de indiferent naratorului pe cît vrea să pară și, pe de alta, că tendința de dominare a partenerei își găsește noi căi chiar cînd femeia e socotită egala bărbatului). Cînd decide singură ce să poarte, își reia vechile gusturi, iar încercările stîngace de a fi elegantă rămîn nereușite, înduioșătoare totuși pentru Sandu prin intenția de a-i place : „Ioana, abia sosită și ea la Cavarna, a și luat aerul provincial : arsă de soare, pe frunte cu cîțiva pistrui, îmbrăcată fără grijă, cu picioarele goale în pantofi. Rochia și-a lucrat-o singură, fără gust, cu toate că a vrut s-o facă pretențioasă ; parcă și-a luat modelul nu de la o mare croitoreasă unde se îmbrăca de obicei, ci din vitrina prăvăliei principale din Cavarna. Cîteva zorzoane inutile, și la spate chiar un început de trenă. Totul nepotrivit pentru atmosfera rustică de acolo, și, dealtfel, praful a bătut stofa și a făcut garniturile și mai caraghioase. Dar această haină dădea un farmec nou Ioanei, o arăta sinceră, îi bănuiam toate gîndurile ei pentru mine, căci voise să fie elegantă ca să-mi placă, gînduri naive și delicioase de copiliță zăpăcită, oricîte dezastre ar fi trecut peste dînsa, rămasă proaspătă orice ar fi învățat-o viața. O priveam acum cu dragoste, cu duioșie, cu milă, dar și cu reflecția : «Ce rochie urîtă ! E lipsită de logică, după obicei, căci de atîtea ori a fost îmbrăcată cu gust»". Eleganța Daniei are darul să-l enerveze pe erou, fiind catalogată drept risipă inutilă. Holban preferă cochetăria transpusă în aria lecturii, în înțelegerea pentru muzică, în valorile intelectuale, deși în setea lui de simplitate, naratorul își imaginează, în *Ioana* iubita desculță cu șorț rustic, în fața unei case de țară, aruncînd grăunțe găinilor.

Noțiunea de eleganță vestimentară variază de la mediu la mediu. Șorțul țărănesc închipuit de *Ioana* sau gospodăresc din *Adela* devine ornamental ca o reminiscență a portului festiv din unele regiuni, în zona dintre sat și oraș pe care în perioada interbelică o ocupă mahalaua. Nuța din *Domnișoara din strada Neptun* simte în hainele de duminică apartenența ei la două lumi : „Nuța, domnișoara cu pantofi galbeni, cu șorț tirolez, cu pudră multă pe ochi, șade acum în poartă și se întreabă mîhnită dacă n-ar fi fost mai fericită la țară".

Scanned with OKEN Scanner

Ca și aspectul vestimentar, gestica și mișcarea completează portretul fizic, psihic și moral al personajului feminin. Nu vom intra în detaliu despre această modalitate permanentă de caracterizare, ci vom defini în mare înclinația scriitorilor interbelici fie pentru static fie pentru dinamic în construcția eroinei. La contemplativa Hortensia Papadat-Bengescu, evident predomină staticul sub trei forme, fiecare reprezentativă pentru eroina centrală a cîte unui volum din ciclul Hallipilor. Langoarea lascivă a Lenorei constituie nucleul din *Fecioare despletite*, prestanța rigidă a Elenei — cel din *Concert de muzică de Bach* și neclintirea nesimțitoare a păpușii de porțelan Coca-Aimée, cel din *Drumul ascuns*.

La Ionel Teodoreanu, balanța nu înclină spre unul sau altul din tipuri, cele două categorii ale staticului și dinamicului fiind de la început complementare în *La Medeleni*, avînd ca expresie pe Monica și Olguța — expectativa Penelopă și avîntata Amazoană. Tipul dinamic are însă două fațete : cel elevat (Olguța, Catița, Roro), cel de femeiușcă neastîmpărată întruchipat de Rodica din *La Medeleni* sau Nina Tomaș din *Tudor Ceaur Alcaz*. Prima fațetă definește un ritm de viață tumultuos și bogat. A doua — o agitație posesivă, arivistă. Două scene din *La Medeleni* sînt caracteristice în această privință. Prima, semnalată anterior, e cea în care Olguța împarte cadourile aduse de la Paris : „Avea mișcări atît de iuți, încît de cîte ori doamna Deleanu primea un alt pachet, clipea, avînd o tresărire de recul : reacție omenească în fața rîndunelelor, al căror zbor lucid niciodată n-a atins pe om, dar totdeauna l-a alarmat". A doua arată trepidația prozaică și pofticioasă cu efecte erotizante în episodul cumpărării Medelenilor de către îmbogățita Rodica, soția bancherului Bercale : „Se aplecase atît de tare, încît avea aerul că vrea să sărute buzele judecătorului care privea insistent actul de vînzare, puțin congestionat. — Cunoașteți, doamnă, conținutul actului ? — Ba bine că nu ! Avocații zîmbiră. Le mergea la inimă femeiușca ale cărei picioare neastîmpărate dansau subt biroul judecătorului".

La majoritatea romancierilor, sprinteneala, mișcarea, gestica vioaie sînt mai apreciate decît pasivitatea, langoarea, tînjirea. Aceasta provine din faptul că se asociază dinamismul eroinei cu ideea de spontaneitate, autenticitate și naturalețe. Nu întîmplător femeile sînt de aceea cele care fac

Scanned with OKEN Scanner

primul pas în dragoste, vrînd să-şi cucerească partenerul încă şovăielnic, nu numai în *Ultima noapte...* sau în *Accidentul,* dar şi în *Cartea nunţii* de Călinescu, în care Vera este, deşi cea mai feciorelnică dintre fetele întîlnite de Jim, cea care provoacă mărturisirea de dragoste, ca răspuns la declaraţia ei.

În *Enigma Otilici,* încă din primele pagini, mişcările vii şi unduioase ale eroinei, felul cum se aşază pe braţul scaunului lui Pascalopol sau cum îl mîngîie pe moş Costache, dovedesc o nepăsare seducătoare faţă de convenienţe, dorinţa de a se răsfăţa, de a place. În schimb, siguranţa de gazdă cu care-l primeşte pe Felix, modul activ în care-l îngrijeşte, demonstrează şi fondul ei de energie matură.

În *Ultima noapte...,* mişcarea omagiată e cea din dezlănţuirile amoroase ; în *Patul lui Procust* se pune accentul pe sensibilitatea pe care o trădează gestica. Antiteza dintre Emilia şi doamna T. se reliefează şi în placiditatea celei dintîi faţă de freamătul permanent pînă la ticuri ale celei de-a doua. Metafora despre chipul Emiliei întăreşte noţiunea de static : „cap de pisică de lemn cu coc la spate". Primul lucrul pe care-l descoperă Fred la doamna T. sînt mîinile subţiri, nervoase care nici un moment nu stau în loc, apoi îi atrage atenţia gestul ei febril de a-şi trage mereu rochia peste genunchi şi „ticul nervos al ducerii mîinii la gît, cum alţii şi-o duc pe inimă ca să-i simtă bătăile".

Anton Holban caută să stabilească alteritatea între sexe pornind de la o autoanaliză bizuită pe ideea de mişcare : „Sînt totdeauna de o nervozitate extremă. Asta mă face ca să nu pot fi niciodată potolit. Fiziceşte nu-mi găsesc locul. Am ticuri. (...)

Această nervozitate place la femei la început. A fi nervos e pentru ele un atribut nobil. Denotă inteligenţă şi mai ales vioiciune, iar o femeie poate suporta uneori oameni proşti, dar îi sînt insuportabili cei blegi. Place numai la început. De la o vreme, această mişcare veşnică oboseşte. Femeia, ca şi pisica, e repede la mişcare, electrică, dar îi place să se şi încălzească, să fie mîngîiată, să lîncezească. Mie nu mi-a plăcut niciodată langoarea".

Ticul de a trage mereu în jos fusta nu-l întîlnim numai la femei cu rochia pînă la genunchi, ci şi la cele care poartă rochie lungă. Ibrăileanu îl pune ca şi Camil Petrescu pe sea-

Scanned with OKEN Scanner

ma unei pudori proprii unei feminități senzitive dar și senzuale la Adela: „Cu toate acestea, își trăgea mereu rochia în jos, fără nici o nevoie, căci abia i se zărea vîrful botinelor. Mișcarea asta, foarte obișnuită ei, i-a devenit irezistibilă ca un tic nervos, căci e vădit că o face fără să vrea și poate fără să știe. (Gestul acesta, observat și la alte femei, e semnul unei pudori excesive, datorită unei excesive feminități care trimite mereu în conștiință ecoul ei puternic, dar în același timp — și în contra instinctului de apărare care-l dictează — el solicită și pune problema)".

Fără îndoială, remarcile în acest domeniu pot fi mult îmbogățite, dar ne vom limita la atît pentru a nu stărui asupra unor modalități de caracterizare a personajului în genere și nu cu precădere a personajului feminin. Vom menționa însă în continuare alte aspecte menite să definească tipologia eroinei din romanul interbelic.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ARTE FRUMOASE ȘI ARTE MENAJERE

Oare celebrul adagiu al lui Goethe că dragostea trece prin stomac rămîne veșnic actual? Într-o oarecare măsură se poate da un răspuns afirmativ. În orice caz, plăcerile mesei însoțesc, cu diverse sensuri, relația între îndrăgostiți. În romanul interbelic citadin, alimentația, rolul femeii ca gospodină și gazdă dobîndesc alte dimensiuni decît în cel rural, dezvoltînd unele tendințe ale prozei ample de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului al XX-lea. O primă observație ar fi că virtuțile gospodărești se împletesc în mod necesar la generația tînără cu cele intelectuale și cu calitățile profesionale. Sașa din *Viața la țară* exprima armonia între priceperea în treburile prozaice ale vieții și receptivitatea față de preocupările înalte. Totuși, posibilitățile ei de afirmare erau mărginite, iar în ce o privește pe Tincuța, cu mult lăudata ei educație tradițională, aceste posibilități se dovedesc nule, cea ce contribuie la tragicul său sfîrșit. Ana din *Dan* de Vlahuță își transferă aspirațiile intelectuale asupra bărbatului, viciate însă de dorința de parvenire și pînă la urmă nu-și împlinește ambițiile.

Romanele interbelice vor pune accentul pe artele frumoase și studiile femeii care influențează gusturile și modul de viață sub toate aspectele.

Înainte însă de a investiga această nouă etapă în făurirea personajului feminin de roman, trebuie să ne referim la simbolica vegetală pe acest tărîm, simbolică, ce

trece, modificîndu-se, din metafora poetică în structura narativă romanescă. Relația între frumosul natural și cel artistic care a fost dintotdeauna utilizată în portret prin intermediul florilor și al roadelor ca termen de comparație fizionomică, dobîndește și alte forme. Floarea, ca și culoarea, intervine cu simbolica ei ca să caracterizeze, selectată de autor, pe eroinele romanului interbelic. Ornamentală și omagială, ea este rareori luată din grădină și mai mult furată sau cumpărată. Adela, ca o eroină retro, mai culege încă mănunchiuri de flori, ocupație grațioasă și strict feminină, la care bărbatul nu ia parte decît ca privitor. Preferința lui Camil Petrescu merge către florile somptuoase: crinul, mimoza, în timp ce Sebastian preferă, cum am mai menționat, liliacul, iar Ionel Teodoreanu trandafirul. De obicei buchetul de flori este un dar al bărbatului către femeie, un dar pe care — așa cum remarcă autorul *Medelenilor* referitor la Vania — un bărbat adevărat nu-l uită niciodată. Însă la romancierii moderni, cum sînt Camil Petrescu, Sebastian și Holban, rolurile se inversează. Ela cînd se-ntoarce acasă, vine „cu brațele pline de crini tîrzii, ca o amantă..." La doamna T., a oferi flori iubitului devine aproape o regulă. Pînă și cînd Fred, ca prim și ultim cadou, marcînd despărțirea, vrea să-i cumpere o bijuterie, ea nu acceptă decît cu condiția să primească, întîiul, în dar, un fir de mimoză de Anul Nou. Nora din *Accidentul* îi trimite lui Paul liliac, arătîndu-se atentă față de preferințele sale. Eroul lui Holban din *Jocurile Daniei* mărturisește: „Florile au jucat un rol mare între noi. Mai întîi, florile pe care i le trimit zilnic admiratorii... Zilnic cîte un buchet mare, și, dacă e iarnă, apariția lui apare miraculoasă. Sînt atras să miros, să îmbrățișez, să-mi înfig dinții (ca în carnea proaspătă a unui copil), oricît aș ști că acele flori îmi sînt streine, au fost trimise de un necunoscut și au alte scopuri. Dar se poate rezista unei tufe întregi de liliac alb? Florile acelea îmi punctează conversația, îmi atrag privirile, îmi întrerup elanul, presară poezie. Cînd se aduc flori chiar în timpul vizi-

Scanned with OKEN Scanner

tei mele, le urăsc, cu toate că Dania le primește destul de prost. Ea nu vede decît mîna celui care le-a trimis, și se simte prea bine cu mine ca să aibe timpul pentru un al treilea. Și dacă totuși, cînd rămîne între flori, Dania se emoționează uneori, nu trebuie să-și găsească un motiv de mîndrie, deoarece capacitatea ei de a se emoționa n-are limite. Dania îmi trimite și mie flori, e obicinuită cu acest gînd. În ziua plecării ei în străinătate, în miezul iernii, un om de serviciu mi-a adus un buchet imens de liliac alb. Dar nici un rînd alături. Surpriza a fost mare, dar m-am căznit inutil să prefac petalele de liliac în litere, de fiecare dată îmi ieșeau alte înțelesuri."

În *Jocurile Daniei* se observă și o ierarhizare între florile umile și cele pretențioase, pentru a sublinia astfel bariera ce-l desparte pe erou de fata bogată pe care o iubește: „Și eu am vrut să-i trimit flori în ziua plecării ei. Mi-a ieșit în cale o țigancă cu ghiocei mulți, și am socotit aceasta drept un semn divin. Minunați sînt ghioceii care apar cînd ninsoarea acoperă încă pămîntul. I-am cumpărat pe toți și voiam să-i trimit Daniei. Dar putea ea să prețuiască gîndul meu? Ce rost aveau aceste flori umile în casa ei, unde trandafirii abia veniți — mai mulți, căci erau de plecare — umpleau toate vazele? Și apoi, mi se pare penibil să scoți un înțeles dintr-un fapt care în același timp este și convenabil: n-aș fi fost în stare să cumpăr flori mai scumpe. Ce ar fi făcut Dania cu ghioceii mei în momentul plecării? Ar fi rămas și ei prin lumea rămasă, alături cu hîrtiile care au servit la împachetat și care nu mai erau toate necesare".

Fructele au o semnificație înrudită cu a florilor, folosite mai ales ca podoabă. Cireșele culese de Delia din *Fata din Zlataust* arată ca și liliacul furat de Ann din *Accidentul*, prin copilăroșenia puțin băiețească a gestului, extrema tinerețe sufletească. Ofranda cireșelor indică și în *Jocurile Daniei* apropierea de natură și bucuria primelor fructe din anotimpul frumos: „Dar ce minunată apariție a avut odată! Venisem la dînsa și o așteptam după obicei în salon. Ea era în grădina ei. (O grădină chiar mică are proporții într-un oraș mare.) A sosit îmbujorată de aerul proaspăt și cu două cireșe în mînă. Nu apăruseră încă cireșele în oraș, ea făcuse această descoperire în grădina ei. Le-a cules pentru mine, amîndouă pentru mine. (Căci n-a primit să împartă frățește.) Cu

Scanned with OKEN Scanner

ce transfigurare mă privea, întinzîndu-mi cireşele..." La Ionel Teodoreanu, pomii fructiferi sînt personificaţi în *Crăciunul de la Silivestri*, feerizînd lumea iubirii tîrzii a lui Nelu pentru Manuela, în chip de întoarcere spre copilărie. Masa servită de o bătrînă, şi alcătuită din ouăle luate din cuibar şi roadele din livadă, îi izolează pe cei doi de restul lumii ca pe o insulă a lui Robinson Crusoe. În *La Medeleni*, merele se alătură florilor drept ornament în camerele fetelor sau în căsuţa lui moş Gheorghe. În dăruirea cireşelor de către Dania, pasajul are, datorită tainicei amalgamări între simţuri, o atmosferă erotică. Sebastian subliniază limbajul fructelor în *Oraşul cu salcîmi*, creînd şi el o astfel de atmosferă. După ce Adriana i se dăruie, Gelu o lasă dormind pentru a-i aduce o pungă cu portocale: „Era fructul ei preferat şi mai de mult Gelu îi spusese că gustul acesta al ei era o perversitate onestă. Într-adevăr, privind-o pe Adriana cum desfăcea o portocală, el avea senzaţia unui fel de siluire figurată. Ea tăia coaja groasă în cîteva felii, pe care le desfăcea ca pe nişte petale, despărţind uşor fibrele albe ale coajei de carnea fructului, care rămînea în mijloc fraged, rotund. «Eşti sigură, Adriana, că ţie îţi plac portocalele ca fruct şi nu ca simbol» ?".

Părăsind aria simbolurilor, prepararea bucatelor revine femeii. În acest domeniu există diferenţe de viziune la romancierii interbelici. Pentru Ibrăileanu şi Ionel Teodoreanu, priceperea gospodărească e o calitate feminină indispensabilă.

Michelet şi Bachelard remarcau forţa creatoare în transformarea materiei pe care o implică gătitul. Coacerea, consideră cel de-al doilea în *La terre et les rêveries de la volonté* este o mare devenire materială, o devenire ce merge de la alb la auriu, de la aluat la coptură. Michelet laudă harul femeii în modificarea materiei: „Nimic mai complicat decît arta aluatului, scrie el: Nimic care să se poată face mai greu, să se poată învăţa mai greu. Trebuie să ai pentru ea un dar înnăscut. În întregime moştenit de la mama."

Scriitoarea franceză Colette descrie gătitul ca pe o subtilă alchimie şi un miracol: „Totul e mister, magie, vrajă, tot ce se-mplineşte între clipa cînd pui pe foc oala, ceainicul, cratiţa cu conţinutul lor şi momentul plin de o dulce nelinişte, de voluptuoasă speranţă cînd aşezi pe masă mîncarea caldă".

Scanned with OKEN Scanner

O primă treaptă între natură și fasonarea ei alimentară este dulceața, modalitate de păstrare a fructului într-o formă care să elimine efemerul său, determinat de anotimp. Simone de Beauvoir remarca faptul că scriitoarele au celebrat în mod deosebit poezia dulcețurilor [1].

Codrescu o admiră pe Adela cînd, ca și Gema din *Ape de primăvară* de Turgheniev, face dulceață. În romanul lui Ibrăileanu, bărbatul se simte ridicol măcar și ca asistent la asemenea treburi care aparțin numai femeii. Această atitudine va dispare treptat în romanele despre prezent din perioada interbelică.

La Ionel Teodoreanu există o ierarhizare între gospodina cu un univers limitat și femeia ideală care reunește priceperea în gospodărie cu cea în artele frumoase. Nu-i vorba de o ierarhizare etică, deoarece simpatia autorului merge net spre coana Catinca Balmuș sau Izabela Călugăru din *Crăciunul de la Silivestri*, perfecte gospodine moldovence, nici de una intelectuală, căci gospodină ordonată și chibzuită e și Anișoara atît de dotată profesional, ci de una de sensibilitate. Acest lucru îl sugerează momentul întîlnirii în epilogul Medelenilor dintre cuplurile Dănuț-Monica și Mircea-Marieta: „Rărise raporturile cu menajul Dan Deleanu. Atitudinea lui coincidase cu a Marietei, deși cauzele erau deosebite, înlăturînd astfel explicațiile penibile. În atmosfera Monicăi și a lui Dănuț, de la sine, fără nici o indelicateță din partea cuiva, Marieta-i devenise străină. Acest sentiment îl apăsase cu prilejul întîii vizite. Ei trei, Monica, Dănuț și Mircea, erau legați printr-un trecut comun și printr-o înrudire intelectuală care-i făcea egali. Rețetele de gospodărie și prețurile legumelor în piață, vorbite de Marieta în acea atmosferă, sunaseră ciudat, cu toate că Monica abundase în sensul Marietei. După cîteva zile, Mircea simțise o profundă umilire, mai ales din cauza reacției lui de-atunci, defavorabilă Marietei, atribuind Monicăi și lui Dănuț aceeași reacție — natural, ascunsă — ceea ce crea între ei o complicitate involuntară și tacită împotriva Marietei. Pentru Marieta, Monica era prea frumoasă și prea «doamnă». N-o umilise Monica prin nimic, dimpotrivă, dar o umilise propriul ei sentiment de jenă deferentă, parcă

[1] Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, vol. II, ed. cit., p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

servilă, față de Monica. De-atunci se vedeau rar". În același timp însă, și la femeile superioare căsnicia presupune preocupare pentru treburile gospodăriei. Cînd Olguța se pregătește să plece în lume cu Vania, crește interesul ei pentru arta culinară: „De altfel, Olguța o captivase complect pe cucoana Catinca și prin altăceva. De cînd venise la Medeleni, s-ar fi zis că o pasiona mai mult arta culinară, reprezentată proeminent prin cucoana Catinca, decît discuțiile artistice, patronate de Pașa. Și Baba era surprinsă, ca și cucoana Catinca, dar deopotrivă de măgulită. Raporturile prietenești dintre Olguța și ea datau din vechi. În fiecare vară, la Medeleni, precum și la Iași, în timpul anilor de școală, Olguța-i făcea vizite. Aceste vizite însemnau diverse aperitive în afară din program, servite Olguței de Baba, fără de știrea doamnei Deleanu. Acum, însă, nu mai venea după aperitive. Se interesa, cu o aplicație neverosimilă pentru doamna Deleanu, de înaltele tehnici culinare. Așa că, spre surprinderea generală și spre entuziasmul cucoanei Catinca, Olguța participa mai rar la discuțiile din sofragerie, cerdac și salon — deseori, însă, la cele din bucătărie".

Aportul hranei cumpărate ca adaos față de cea gătită în casă aparține, încă din trilogia lui Ionel Teodoreanu, bărbatului. Față de convenționalele flori și dulciuri din romanele de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului al XX-lea, domnul Deleanu sau Pașa din *La Medeleni* vin cu surprize alimentare care înviorează mesele de la conac sau ale fetelor din timpul studiilor pariziene. Dar aceste surprize sînt în opera lui Teodoreanu doar un supliment, accentul punîndu-se pe opulența dejunurilor și petrecerilor cu preparate de casă. Îngurgitarea hranei constituie preludiul sau fundalul unor momente decisive din viața personajelor. Plecarea lui Dănuț la liceul din București se hotărăște după o masă luată în familie, cariera de scriitor a eroului e vestită cu haz d-nei Deleanu de Olguța în timpul dejunului, în cadrul picnicului de pe malul iazului, Olguța își dă seama de refacerea tumorii canceroase, ceaiul băut de eroină pe vapor în compania lui Vania și prînzul lor improvizat de la Bălți ilustrează înflorirea dragostei, iar întoarcerea fetelor și logodna Monicăi sînt celebrate prin adevărate ospețe. Majoritatea meniurilor reprezintă un elo-

Scanned with OKEN Scanner

giu adus bucătăriei moldovenești în centrul căreia tronează, ca la Sadoveanu, sărmăluțele. Locul mesei este luat la majoritatea celorlalți romancieri de gustare la care contribuția bărbatului este substanțială. În *Pașul lui Procust* ea marchează o lecție dată de femeie despre rafinamentul simplicității. Cînd Fred o invită pe doamna T. să rămînă în garsoniera sa proaspăt mobilată, vrea să comande un dineu de la club. Femeia optează însă pentru cîteva mîncăruri nesofisticate, ceea ce-i semnalează pentru prima oară eroului firea ei, gustul sigur și înclinația pentru tot ce e aproape de natural :

„A scris singură abia descifrabil.

— O cutie de compot de caise... «Stirbey», căci prăjiturile nu merg la «Bourgogne», și a subliniat marca. Toate acestea se mai pot lua de la băcănia de sub „Athenée-Palace", inclusiv vinul (...) Gustarea a fost delicioasă, de-ți venea să aduni și firimiturile de pe masă... Are dreptate... Mîncărurile acestea simple sînt mult mai bune.

— Nu-i așa ? mi-a spus ea.... Dau o impresie de curat și sănătos.... Nu de putred și amestecat.

— Nu vă plac... preferințele complicate ?(...)

— Îmi place lumina... apoi pămîntul... cartea... rochia... fructele... zăpada... tot ce e neprefăcut... net".

O reacție de uimire asemănătoare cu a lui Fred întîlnim la doctorul din *Citadela* lui Cronin față de masa frugală comandată de partenera sa la un mare restaurant. Acolo însă, acest rafinament al simplicității îl deține femeia din înalta societate care-și permite, fără să stîrnească ricanarea chelnerului, ci respectul acestuia, să ia o mîncare atît de obișnuită. S-a comentat la Mini din ciclul Hallipilor, ca un semn de sensibilitate, oroarea de carne friptă, în sînge. Se exprimă astfel rafinamentul ca și la doamna T., ca și la eroina lui Cronin. Totodată se justifică în *Fecioarele despletite* și menirea de „obiectoare" mai aproape de vocea auctorială, a lui Mini prin capacitățile ei speciale, mai limfatic contemplative, prin senzitivitate, capacități cu totul diferite de ale lui Nory, mînată să ia parte la împrejurări de nesecata ei curiozitate și dorință de amestec. Tăind cu cuțitul mușchiul crud, «chinuit», «zvîrcolit deasupra focului», Mini, ca și eroii lui Proust stabilește o asociație între hrană și starea psihologică umană, dar nu su-

biectiv ci obiectiv, datorită ascuțirii simțurilor ei. «Nu! Mini nu-și putea închipui mobilul dramei; și totuși palpitul și mirosul de carne crudă rămăsese în nările ei fine care căutau zadarnic să dovedească urmele adevărului»".

În *Jocurile Daniei* intervine camaraderia amoroasă la mesele în comun. Paul, luînd gustarea cu Milly, aduce cozonac iar ea prepară cafeaua cu lapte. Eroul din *Accidentul* primește invitația Norei de a rămîne seara la ea, cu condiția să se ducă să cumpere ceva de mîncat și băut.

În *Ultima noapte...*, surpriza alimentară are menirea să pună în evidență spontaneitatea și autenticitatea Elei înaînte de disensiunile provocate de avere între cei doi soți: „Cînd, către ora unu, auzea trăsura oprindu-se la poartă, ea sărea în sus de pe covor, unde croia, tolănită alături de croitoreasa cu ziua (tot aceea pe care o avea și la mătușa ei), alerga în rochia ușoară de casă, care-i descoperea umărul cu rotunjimi de măr alb, și striga, bătînd din palme copilăroasă, luîndu-mi pachetele:

— Nu-mi spune, lasă-mă: compot de California, heringi cu vin... mreană afumată, iar ai luat cointreau? și schweizer? e a treia zi cînd iei mereu de prisos... Ei, dar pâté de foie gras? Cu ochii vii de cățeluș întrebător: Și pâté de foie gras?

— Nu e acolo? făceam eu cu o mirare ipocrită. Să știi că l-am uitat în trăsură...

Peste o jumătate de oră venea lîngă căpătîiul divanului, liniștită și gravă ca un procuror preocupat.

— Ce-i asta?

— Ce să fie? un pachet... a, da... pachetul cu pâté de foie gras.

— Ziceai că l-ai uitat în trăsură?

— Se vede că l-am uitat în antreu, cînd m-am dezbrăcat.

— Așa, va să zică glumești pe socoteala mea (și își înșfăca mînuțele în părul meu)".

Ca și la Hortensia Papadat-Bengescu, în legătură cu alimentația sînt folosite procedee de tehnică asociativă proustică. Ela, revăzîndu-l pe Ștefan într-o mare băcănie, îi face ea lui de astă dată în dar un pachețel de foie gras. Eroul comentează: „Ce departe erau timpurile cînd, neastîmpărată, avea grijă să-mi amintească să nu-i uit gustarea favorită,

între tîrguielile de la băcănie. Şi cum, totuşi, instrusiunea glumeaţă a ei, în meniul meu, avea un mic farmec senzual şi sprinten, care m-a înveselit".

La Sadoveanu, la care masa şi ulcica cu vin sînt atît de des apreciate şi propice confesiei, senzitivitatea şi bovarismul se manifestă prin frugalitate. În *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* indiferenţa Dariei faţă de soţul ei maiorul Ortac, după ce fusese silită să accepte căsătoria-tranzacţie, încheiată de tatăl ei, provoacă renunţarea la masă a bărbatului, înşelat în aşteptările sale. Răsuflînd uşurată, Daria se întoarce în lumea ei de cărţi şi vise, mulţumindu-se cu un pahar cu lapte. Tot la dejun are loc prima ciocnire a Eugeniţei Costea cu maică-sa. Împotrivirea fetei se naşte din aceeaşi dorinţă ca a Dariei de a nu fi cumpărată. Fetiţa nu vrea în schimbul dulciurilor să-i acorde încredere tatălui vitreg şi multă vreme după a doua căsătorie a mamei, cînd primeşte acadele de la noul soţ al Agripinei, din cauza primului abord nefericit de la întîia masă luată împreună, dă bomboanele cîinelui sau le aruncă.

Gestica nutriţiei face temeinic parte din portretul fizic şi moral, vădind psihologia eroinei şi definind relaţiile din cadrul cuplului. Graţia Adelei se observă în felul cum mănîncă, senzualitatea Adrianei din *Oraşul cu salcîmi* — din curăţarea unei portocale. În *Ultima noapte...,* eroul suferă complit în timpul excursiei de la Odobeşti cînd observă că Ela gustă din farfuria lui Gheorghiade lîngă care era aşezată. O scenă cu semnificaţie asemănătoare de repetare a unor gesturi de intimitate ce păreau rezervate exclusiv cuiva se găseşte în *Patul lui Procust,* cînd Fred o vede pe doamna T. gustînd din paharul unui conviv cu care stă la masă, la restaurant, la Movila. De-acum încolo, devreme ce se pot petrece deodată, fără pregătire, cu altul, micile intimităţi cotidiene, care fuseseră dobîndite în cursul unei vieţi comune, orice fel de intimitate este posibilă, conchide autorul prin personajul său însetat de absolut în dragoste. În faptul că Ela şi comeseanul ei comandă acelaşi fel de desert, Ştefan vede pasul spre comuniunea totală: „La sfîrşitul mesei au cerut amîndoi clătite şi acest gest făcut în comun, era la ei atît tendinţa de a se distinge ca adevărată pereche, cît mai ales un soi de educaţie a simţurilor, în vederea unei mari pasiuni. În genere, în toa-

Scanned with OKEN Scanner

te gesturile unor amanți care se apropie, e un fel de intenție de corespondență, nemărturisită dar evidentă, ca o convenție între cei care își scriu, fără să se cunoască, își dau un rendez-vous (el o floare albastră la butonieră, ea alta la fel la piept)".

Dorința de a avea grijă de Felix ia la Otilia calea răsfățului matern. Cînd acesta se preface bolnav, fata i se devotează. Călinescu narează cu amuzament scena apropierii dintre bolnavul simulant și gospodina de ocazie: „Otilia, serioasă, îi vîra mîna prelungă de-a lungul gîtului, să vadă dacă n-are temperatură, îi făcea ceaiuri, ședea pe marginea patului, nedîndu-i voie să se dea jos din el. Deodată îi intră în cap că Felix nu se hrănește bine.

— Se-nțelege, Marina gătește dezordonat, eu nu mă ocup, ești subalimentat. Muncești și prea mult.

Supraalimentația impusă de Otilia se reducea, cînd își aducea aminte, la un baton de ciocolată sau la o prăjitură vîrîtă cu sila în gura lui Felix, care se supunea cuminte, fiindcă putea mușca puțin și din degetul fetei".

Portretizările cu ajutorul nutriției și gestului hrănirii își au de cele mai multe ori și spațiul adecvat care intră tot mai mult în structura romanului citadin. Numai la Ionel Teodoreanu bucătăria apare în *La Medeleni* sau în *Crăciunul de la Silivestri*, frecventată de eroi și, la vîrsta copilăriei, dar și la cea a maturității. Olguța și Roro vin să ciupească din mîncărurile preferate, proteguite fie de Baba, fie de mătușa Izabela. Dănuț, după ce profesează avocatura, dînd o raită pe la bucătărie, e pus să radă ciocolată ajutînd-o pe coana Catinca Balmuș să pregătească crema pentru a primi cum se cuvine pe fetele care vin de la Paris. Olguța, cum am arătat, ia aici lecții de viitoare gospodină.

În celelalte romane, personajele feminine principale prezidează doar dejunul fie în romanele orășenești sadoveniene, fie în cele ale lui Cezar Petrescu, ori în *Brațul Andromedei* de Gib Mihăescu. Mesele luate în familie se asociază cu cele din oraș, cedînd din ce în ce mai mult pasul în favoarea acestora din urmă. La Camil Petrescu, Călinescu, Arghezi, Aderca, Mateiu Caragiale, băcănia, restaurantul, birtul, barul și pe urmele lui Filimon, localul grădină de vară iau locul crîșmei și hanului din proza rurală. Ezitările lui Codrescu de a-și mărturisi dragostea femeii mai

Scanned with OKEN Scanner

tinere sînt sporite de proiectarea situației sale într-una similară dezidilizată. Văzînd ce hohote de rîs îi stîrnesc Adelei tîrcoalele băcanului pofticios în jurul unei servitoare, vestimentația, cadrul, mișcarea devin o litotă pentru propriile-i porniri: „Cînd ne pregăteam să plecăm, își făcu apariția o nimfă cu păr castaniu, de optsprezece ani la față, de douăzeci și cinci la trup, cu o floare roșie în păr, cu un șort alb care o cuprindea pe după gît cu bretelele, îi strîngea talia, accentuîndu-i cei douăzeci și cinci de ani și-i acoperea rochia vișinie — o slujnică frumoasă și mai cu seamă picantă, care ceru încă de la ușă, cu un fel de impertinentă dezinvoltură, «o kilă de zahăr». Negustorul, rubicond și stacojiu de ani și de «comestibile», își pierdu cumpătul, începu să joace pe cele două picioare groase în dosul tejghelei ca un curcan apoplectic, repetînd aiurit, cu glasul alterat: «Zahăr... fetiță?... Zahăr?... Zahăr?» Adela se înecă, murea de rîs, cu batista pe față. Eu cugetam că pretențiile omului de cincizeci de ani, exagerate față cu cei optsprezece, erau încă și mai exagerate față cu cei douăzeci și cinci ai nimfei cu rochia vișinie. Slujnica aștepta cu aerul impertinent cu care intrase. (Desigur că nu venea în magazin pentru întîia oară.) După ce negustorul a înțeles, în sfîrșit, sensul cuvîntului «zahăr», își îndeplini oficiul prozaic de a cîntări marfa, și slujnica îi întoarse partea rochiei fără șort și plecă dreaptă, străpunsă de razele X țîșnite din ochii, deveniți sașii, ai comerciantului muncit de tiranul zeilor și al oamenilor". Băcănia e unul din locurile de reîntîlnire al lui Ștefan Gheorghidiu și Elei, restaurantul cel al despărțirii dintre Ann și Paul din *Accidentul*. În grădina de vară își vinde florile Lina din romanul lui Arghezi și cîntă Nuța din *Domnișoara din strada Neptun*.

Pentru a pune accent pe feminitatea eroinelor sînt mai rar menționate alte ocupații gospodărești, cum ar fi cusutul, brodatul etc. (Ela, înainte de a trezi gelozia soțului ei, croiește alături de croitoreasa în casă, Marieta Balmuș își coase singură rochiile, Lina brodează cînd Trestie vine s-o ceară de nevastă). Cînd Otilia îi coase nasturii lui Felix, gestul e de pură tandrețe, deoarece „își pierdea nasturii ei fără nici un regret și mai degrabă arunca o rochie la gunoi decît s-o repare."

În genere, nu talentele casnice îi atrag pe eroii romanului interbelic. Ba chiar, cum am mai arătat, dezordinea și boemia iubitei îi dau mai mult farmec decît rînduiala și meticulozitatea ori spiritul gospodăresc, pentru că reprezintă neprevăzutul, lipsa de chibzuială și calcul. Pentru a nu suspecta în Ann o cabotinerie publicitară a boemiei și a sfidării convenienţelor, Paul considera zăpăceala ei ca o notă de mister feminin. Aceiași impresie o lasă și lipsa de preocupare pentru gospodărie a Otiliei, Adrianei din *Oraşul cu salcîmi* sau eroinei din *Jocurile Daniei,* cea din urmă fiind pusă în acest scop în antiteză cu ordonata Milly.

În schimb, aplecarea spre artele frumoase este obligatorie pentru majoritatea femeilor de calitate din romanul interbelic. Artele frumoase luminează portretul personajului feminin sub mai multe aspecte: cunoașterea și prețuirea artei, funcția de interpret și cea de creator.

La Rebreanu, cultura obținută prin educație școlară și universitară, lentă ori intensivă, cizelează personajele feminine în vederea unei căsnicii menite să le înalțe pe scara socială și în cazul Mădălinei (aleasă să împrospăteze sîngele neamului Faranga) și în cazul Lianei (împinsă să amelioreze viața familiei sale mic burgheze). Diferită e poziția Galateelor. Se pot deosebi mai multe reacții ale acestora. Supunerea completă din dragoste și admirație pentru respectivul Pygmalion apare ca o necesitate în *Cartea nunții* de G. Călinescu. Visul erotic al lui Jim comportă o adevărată geneză a femeii, o replămădire pe toate planurile: „Vera ar fi fost obligată să citească după un anume program hotărît de el, sau să se plimbe în aer liber și în bătaia vîntului, la volanul unui «sport», avînd alături, pe banchetă, un ogar, pentru ca fața să i se îmbujoreze în chip firesc și să ia roșeața pieliței de măr cretesc, să înoate, să tragă cu arcul și să facă acrobații plastice pe un platou de gazon, în fața unui bazin nemișcat de mercur. După amiază, însă, îmbrăcată în costum simplu de impiegată, ar fi devenit secretara sa în fața unei mici mașini de scris, al cărei tăcănit ar fi fost din cînd în cînd întrerupt de o îmbrățișare prelungă. Seara trebuia să iasă, pentru ca prezența lor în culoarele teatrelor sau în lume să producă invidie: «Vai, ce tineri, și căsătoriți!»; «Vai, ce soție tînără ai!»" Vera dă viață acestui vis, obiedientă, silitoare și în extaz față de

bărbatul pe care-l urmează. În celelalte romane, Ciceronele se îndeletnicește mai ales de educația estetică, culturală a iubitei. Adela și Daria iau față de profesorul lor o atitudine diferită de a Verei. Așa cum am menționat anterior, deși admirativă față de erudiția celui pe care-l numește „mon cher maître", Adela combate cu bun-simț unele idei ale lui Schopenhauer sau Turgheniev, — doi idoli ai lui Codrescu — și se orientează către vigurosul renascentism popular al lui Creangă. Dar, mai ales, atît ea cît și Daria Mazu constată că între intuițiile estetice ale personajelor masculine pygmalionice și cele din viață există o mare deosebire. Daria dă glas acestei prăbușiri a idolului de pe piedestal cu o notă de tristă ironie: „— Vai, prințule, urmă doamna Ortac deodată înveselită, atunci tot ce am clădit eu în jurul profesorului meu, pe vorbele lui, toată acea divinitate către care aspiră exemplarele rare ale umanității, au fost povești pentru simplitatea mea?"

Simiescă, ucenicia Irinei din *O moarte care nu dovedește nimic* provoacă pe de o parte deliciile de tiran ale lui Sandu și pe de alta, iritarea lui intelectuală, făcîndu-l să incrimineze violent lipsa de personalitate și de gust artistic a eroinei. Numai în *Ioana* se ajunge la o discuție de la egal la egal între bărbat și femeie pe tărîm literar și muzical.

Din cele șapte arte, trei au un mai mare impact asupra romanului interbelic în genere și asupra femeii sau a vieții cuplului în special: literatura, muzica și pictura. Celelalte sînt menționate rar și nu totdeauna în calitate de arte, ci drept alte modalități de caracterizare. Dansul, de pildă (cel modern), e un preludiu al iubirii carnale în *Ochii Maicii Domnului* sau în *Calea Victoriei*. Jocul popular dobîndește în *Ciuleandra* aceeași funcție, înfierbîntîndu-l pînă la obsesie, cu ritmul său îndrăcit, pe feciorul de bani gata și făcîndu-l să guste din plin frumusețea și vioiciunea partenerei. Dansul clasic nu apare de regulă în proza amplă. Teatrul intervine doar ca spațiu, deși Rebreanu, Camil Petrescu și Sebastian sînt dramaturgi; iar personajele feminine de actrițe sînt rareori femei superioare, mai degrabă ajung hetaire ca Emilia sau eroina din romanul lui Ardeleanu. Cinematograful e pomenit ca loc de întîlnire în *Accidentul*, dar mai mult ca fabrică de idoli ai vieții moderne

Scanned with OKEN Scanner

la Călinescu, Camil Petrescu sau Cezar Petrescu. Numai în *Ioana* devine un vag prilej de discuție ca valoare artistică. Sculptura intervine în treacăt ca piesă de expoziție. În domeniul literaturii, picturii și muzicii se manifestă gustul, cunoștințele și puterile creative ale femeii.

Ivonna din *În preajma revoluției* împărtășește cu Vania Răutu admirația pentru portretele feminine ale lui Tizian. În discuția lor, de la tablouri se ajunge la un înțeles etic al artei și la formulări prețioase despre condiția și psihologia femeii. Comentariul Ivonnei la vederea pînzei *Venus din Urbino* echivalează cu o destăinuire, înțeleasă de Răutu, tot prin informații despre această capodoperă și creatorul ei.

Tabloul are aici o dublă funcție de mediere între Ivonna căsătorită cu un om pe care nu-l iubește și modelul lui Tizian silit la o servitute similară. Se creează astfel o punte în timp, definitorie pentru soarta femeii într-o lume unde nu și-a cîștigat dreptul la deplină egalitate cu bărbatul și se dezvăluie, desprins de eticheta mitologică a picturii un zbucium uman, infinit mai impresionant decît cel al mitului, ce se comunică prin mijloacele artei.

Pictura vremii își găsește creatoare în rîndul femeilor în ciclul Hallipilor. Dar la Mika-Lé talentul nu influențează asupra caracterului. După ce acesta din urmă e pus în lumină în scena de atelier, în cadrul romanelor nu se mai insistă asupra înclinației artistice a bastardei, moștenită probabil de la taică-său, zidarul italian.

Ann din *Accidentul* desfășoară o mai bogată existență de artistă plastică. Inspirația din pictura murală a vechilor lăcașuri românești, precum Snagovul, elaborarea tabloului începînd cu propoziționea „Mă duc la motiv", totul dovedește o mare preocupare pentru creație, pentru reușită în artă. Deși mai tîrziu naratorul o suspectează pe Ann de carierism, nici el și nici colegii de breaslă nu-i contestă talentul sau originalitatea. Se lasă întrevăzut că Ann are ochiul artistului care descoperă dincolo de ceea ce altuia i se pare banal, germenele posibil al operei de artă: „Paul nu izbutise niciodată să înțeleagă pentru ce rațiuni ascunse Ann alegea un loc și nu altul, pentru ce acolo unde el nu vedea nimic deosebit ea se oprea deodată din mers, privind cu un fel de atenție îngrijorată un punct pentru el invizibil, pe care îl indica cu un gest decis: «aici»." E lim-

Scanned with OKEN Scanner

pede că Ann pune cariera mai presus de orice și are arme de a răzbi, de a avea succes. O înarmare care lipsește, de pildă, cîntăreței Manuela Călugăru din *Crăciunul de la Silivestri*, făcînd-o — în ciuda talentului și a unor succese în lumea muzicală — să renunțe la profesie. Ann este dealtfel aproape singura eroină a cărei artă, devenită meserie, dobîndește o recunoaștere oficială, a cărei reușită se arată durabilă. Poate ar trebui să ne referim în legătură cu profesionalizarea în domeniu și la doamna T., căci arta decorativă, creația de mobilier se apropie de pictură și de arhitectură. Dar doamna T. e mai degrabă, cum o caracterizează și Fred, o bună negustoriță. Se documentează și urmează, cu pricepere, fluxul modei europene. Deși îi place mobila cubistă, în camera ei păstrează piese de mobilier tradițional de care o leagă nostalgia amintirilor. Celelalte personaje feminine din romanul interbelic rămîn simple amatoare sau înzestrarea lor, dintr-un motiv sau altul, nu-și găsește consacrarea. Această din urmă situație se observă mai ales pe tărîmul beletristicii. Luli din *Lorelei* își ascunde talentul pentru a nu-și umbri căsnicia și cînd vrea să și-l dezvăluie soțului, scriitor celebru, e prea tîrziu. Isabela, prietena Adinei Buhuș din *Oraș patriarhal* dispare tocmai cînd ar fi putut afla că se bucură de prețuirea marelui scriitor Teofil Steriu. Diana din *Pînza de păianjen* abia se pregătește în finalul romanului să lase deoparte viața sentimentală și să se dedice scrisului.

Literatura este îndeobște și terenul controverselor sau reflexul inegalității între bărbat și femeie pe plan intelectual în multe din romanele de care ne ocupăm. În opera lui Ionel Teodoreanu, beletristica dă un anume gir personajelor, caracterizîndu-le drept ființe mai mult sau mai puțin cultivate. De fapt, dintre figurile feminine, singură Rodica din *La Medeleni* e ironizată pentru incultura ei. În rest, toate eroinele sînt amatoare de poezie și se arată, în genere, bune cunoscătoare ale literaturii române și străine. Genul de artă agreat se pretinde cel viguros, puțin frust, deși Dănuț din *La Medeleni* sau Luli din *Lorelei* merg mai curînd pe linia unei proze poetice în spiritul lui Jules Renard sau Alain Fournier. Totodată însă, față de acest tip de literatură există în romanele sale poziții critice prin intermediul Ioanei Pală (care-l acuză de pastișă pe adoles-

Scanned with OKEN Scanner

centul talentat), al Olguței sau al Ștefanei Velisar din *Bal mascat*. Tonul estetic în această direcție îl dă Olguța, deprinsă de Vania, în timpul studenției acestuia, să prețuiască în artă forța și simplitatea atît de greu de obținut: „Astfel, la o vîrstă cînd fetele se îndrăgostesc de eroii lui Claude Farrère, de-ai lui Loti și de melodia versurilor lui Samain, Olguța îl cetea pe Caragiale. Acest Caragiale, în care nu căuta hazul, cum îl caută tineretul, ci un accent amar al vieții, de o bărbătească sobrietate, era o îndepărtată reminiscență a discuțiilor din sofrageria copilăriei, cînd un glas ricana, indignînd pe celelalte, dar și distrîndu-le. Cultul lui Kipling aceeași semnificație, o avea. Iar mai tîrziu, singurul scriitor român contimporan, admirat de Olguța era acel solitar bărbat al cărui lirism mohorît ca platoșa de brazi a munților Carpați vîjîia înalt deasupra vieții, chemînd-o la luptă dreaptă sub luceferi. Predestinat să fie al doilea Tudor, după Vladimirescu, se numea Arghezi". În acest fel se explică și că Monica își alege ca subiect de doctorat o monografie François Villon. Olguța îi joacă o festă Evelinei, o studentă din Paris, care, avînd prostul gust de a-l venera pe Paul Bourget „fabricantul de creme catolice", vrea s-o convertească și pe Monica la admirația pentru „maestru". Același criteriu estetic devine Olguței și călăuză în muzică și o determină, muncind ani îndelungați, să ajungă o interpretă strălucită a lui Bach, Liszt și Chopin. În *La Medeleni*, ca și în celelalte romane ale lui Ionel Teodoreanu, arta are un rol important în viața eroinelor. Monica îl înțelege pe Dănuț în calitate de viitor scriitor și această comuniune stă la baza iubirii lor. Pe Luli din *Lorelei*, faptul că soțul ei poate atribui alteia epistolele literare pe care i le trimite sub semnătura Lorelei, o distruge. Olguța muncește ani de zile în speranța că-i va putea dărui lui Vania bucuria muzicii interpretate cu virtuozitate. Totuși arta nu devine la eroinele lui Teodoreanu o profesie. Aceeași situație o găsim și în romanele lui Holban, dar cu o mai mare accentuare a liantului — literatură în relația dintre parteneri. Iubirea depinde aproape exclusiv de felul cum eroii recepționează arta. Din *O moarte care nu dovedește nimic*, răzbate mereu ideea că femeia nu poate discerne diferența între arta înaltă și cea medie: „(Urmează o poezie a lui Géraldy, copiată

întreagă. Mi se păruse că se potrivește situației dintre noi, indiferent de versurile mediocre.)

Tu avais Jadis, lorsque je t'ai prise —
Il y a trois ans —
Des timidités, des pudeurs exquises,
Je te les ai désaprises
Je les regrette à présent.

Știam că pagina va fi citită de Irina, astfel că poezia era socotită să fie o mică răutate și să-i facă un mare necaz. Reprezenta și un adevăr : plictiseala pe care o simțeam, cunoscînd-o prea bine. Dar, de fapt, la o judecată dreaptă, versurile erau o laudă pentru ea, însemau că cel puțin o dată am prețuit viața noastră. Ceea ce nu e adevărat. Chiar înainte de a mă deprinde cu ea mi se păruse că mă sacrific."

În schimb, e evident că dependența eroinei de iubitul ei se datorează mai convingerii că Sandu reprezintă viața ei intelectuală de care nu se poate lipsi. În *Ioana*, întreaga existență a celor doi îndrăgostiți se cufundă în literatură și în muzică. Convorbirile dintre ei refac atmosfera din *Adolphe* de Benjamin Constant. Sandu îi inculcă Ioanei gusturile sale. Dar foarte curînd ea nu numai că îi devine egală ca interlocutoare, dar trăiește cu aceeași pasiune ca și eroul în lumea literelor și muzicii : „Ioana e cel mai priceput critic al meu, de la intuiția căruia am învățat atît de multe, egalul meu în atîtea preocupări subtile, și cînd am eu dreptate, sînt mîndru ca de o victorie, iar alteori trebuie să accept concluziile ei, cu teama de ceea ce crede despre mine. Sînt convins că a sta de vorbă cu o femeie ceasuri întregi ca să-i explici o nuanță a unui personagiu racinian este cu totul excepțional, și, în orice caz, cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiți avînd astfel de preocupări, susținute cu atîta răbdare și pasiune. Pentru cei mai inteligenți, care pun mare entuziasm în chestiuni tot așa de importante, Racine rămîne un inactual, iar noi preferînd pe Racine, ne îndepărtăm și mai mult de ceilalți. Ioana explicîndu-se prin Hermiona, dînd în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare și mai ireală pentru cineva care ar cunoaște-o. Dar eu nu înțeleg decît viața aceasta". Intervine la Holban o subtilă diferențiere între livresc și adevărata împletire a vieții cu arta,

Scanned with OKEN Scanner

continua punere în paralel a realității și literaturii. Cînd Ioana se simte atrasă intelectual de prietenul lui Sandu, îi contestă totuși acestuia capacitatea corelării artei cu viața: „Celuilalt nu-i plăceau clasicii, îi cunoștea pentru că era în curent cu orice, iar din Racine scotea cîteva idei interesante, și nu explicarea vieții. Cum viața îi era livrescă, nu-l sesizau apropieri cu cele ce i se întîmplau și lui. Se considera uneori personagiul central din vreo carte care îl pasionase pentru cine știe ce teorie ce putuse să extragă de acolo, dar apropierea era complet convențională și totdeauna complezentă". Această deosebire devine o piedică esențială în relația amoroasă și duce la sistarea ei: „Tot ce explica Ioanei, și o entuziasma, erau interpretări arbitrare ale realității, totdeauna subtile, dar nu se pricepea să sufere fără să-și mai discute suferința. Ioana îl asculta cu admirație, îl repeta deseori, ambițioasă se forța să înțeleagă cărțile lui grele, dar imediat ce rămînea singură, fără nimeni care să-i schimbe preocupările, revenea la Racine".

Dacă la Ionel Teodoreanu muzica și literatura au un rol în circumstanțele existenței personajelor, la Holban ele constituie terenul vieții și oxigenul ei. Holban reușește să surprindă analitic zbuciumul lăuntric al personajelor sale și prin concepția lor asupra artelor, cu deosebiri subtile între carte și realitate: „Iar dacă continuă numai pe teren literar și vrea să reconstituie o teorie pe care au construit-o ei împreună, eu o las să vorbească, mai puțin din curiozitatea de a afla acea teorie (căci nu mă interesează. Teorii pot găsi oricînd într-o carte, nu-i nevoie să utilizez cunoștința cu un om pentru aceasta. Un om nu poate fi interesant decît întrucît aduce o sensibilitate personală, care uneori îți sugerează o mie de priveliști asupra vieții, fără să spuie o vorbă), cît din a afla atmosfera în care au trăit, emoțiile ce au putut să străbată prin vorbele lor, gesturile ce au putut să întovărășească unele conversații. Analiză subtilă, migăloasă, și mai ales nesigură, căci sînt totdeauna nesigure constatările ce le faci asupra unei chestiuni ce te interesează prin toți nervii, în timp ce în alte ocazii, la o analiză literară, de pildă, pentru care pui cea mai mare sîrguință și dorință de adevăr, tot ajungi la anumite convingeri".

Ibrăileanu, îndrăgostit ca și Holban de atîtea eroine literare, mai ales de personajele feminine ale lui Tolstoi,

Scanned with OKEN Scanner

Turgheniev, Duiliu Zamfirescu, e mai circumspect cu imixtiunea literaturii în viață. O exclude din atracția amoroasă, căci iubirea trebuie să fie un sentiment nerațional, nu bizuit pe explicații izvorîte din opere literare. Cînd Adela îi spune lui Codrescu că seamănă cu prințul Andrei din *Război și pace*, naratorul se indignează: „...Seamăn cu prințul Andrei? Nu știu. Și pentru ce mi-a spus-o? Ca un argument ca să-mi placă prințul, ori ca motiv pentru care prințul îi place ei? Oricum, nu-mi convine că împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un *alter ego* al meu! Și nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să țină la calitățile mele, ci fără nici un discernămînt, la mine! Te iubesc, fiindcă ești bun; Te iubesc, fiindcă ești inteligent; Te iubesc fiindcă ești frumos; te iubesc *fiindcă*... înseamnă că Te este iubit nu pentru el, ci condiționat, din anumite cauze. O iubire provocată de cauze conștiente, de calități pentru care dicționarul are cuvinte, de însușiri externe; o iubire acordată ca un premiu pentru calități estetice, morale și intelectuale, o iubire pe care o poți justifica — nu este iubire".

Pentru Camil Petrescu, literatura și cultura în genere constituie un punct de referință în raportul individ-societate. Parvenirea lui Lumînăraru care poartă ochelari pentru a nu trebui să mărturisească că nu știe să citească, ilustrează clar această perspectivă. În ce privește caracterizarea femeii, se subliniază inferioritatea gustului ei artistic față de cel al bărbatului, cînd acesta este un fin intelectual. În *Ultima noapte...*, Ela nu înțelege preocupările înalte ale lui Ștefan, are cu totul alte preferințe artistice decît soțul ei. Dar pe narator nu-l deranjează o astfel de deosebire. El tolerează și chiar încurajează preferințele soției, măgulit de admirația pe care femeia i-o poartă. Criteriile de judecată sînt la Camil Petrescu altele decît la romancierii menționați anterior, ghidul nefiind valoarea estetică, ci în special valența morală. Nimeni nu putea contesta inferioritatea artistică a lui Géraldy față de Racine, reliefată de Holban, nici a lui Bourget față cu Villon, cum accentuează Ionel Teodoreanu. Respingerea lui Anatole France și Oscar Wilde e făcută însă de Camil Petrescu dintr-o perspectivă etică, autorul repudiind ironia lor sceptică ori cinică înaintea vieții, în spiritul diferențierii pe care o face între deșteptăciune (adică șmecherie) și inteligență. Dealtfel, această separație morală, su-

Scanned with OKEN Scanner

gerată de gusturile literare ale Elei și ale lui Ștefan se va adînci cu timpul, provocînd despărțirea.

Uneori, același op literar dă naștere unor impresii înrudite referitor la eroinele din romanul interbelic. În *La Medeleni*, interesul lui Dănuț pentru volumul de poezii *Au jardin de l'Infante* de Samain e comunicat cu același entuziasm Adinei — adică iubitei (pe care adolescentul o copleșește cu dublul omagiu al dăruirii cărții și al trimiterii stihurilor sale în limba franceză însoțind volumul) și Monicăi — adică prietenei — la acea oră interlocutorul său în materie de literatură, cu convingerea, probabil, că arta poetului francez e potrivită, nediferențiat, sensibilității feminine. Această punere pe același plan a celor două personaje, Monica și Adina, iscă și încurcături de tot hazul în *La Medeleni*. Pentru Felix din *Enigma Otiliei*, versurile lui Samain au aceeași calitate ca la Ionel Teodoreanu și constituie o cale de înțelegere a feminității iubitei. Citirea acestor poezii duce la formularea unei atitudini față de femeie în genere: „Ajuns acasă, intră de-a dreptul în odaia Otiliei și caută poeziile lui Samain. Le răsfoi, se lăsă pe un scaun cu ele în mînă, apoi se-ntinse pe sofa. Atmosfera aceea vaporoasă, mătăsoasă îl umplea de înfiorări noi. Nu-i plăcea în fond poezia, o găsea prea prețioasă, dar pricepu prin ea reveriile Otiliei, tumulturile ei tăcute de față. Pe marginea mesei zări un degetar și o păpușă de stofă. Din paginile volumului căzu un mic ac de păr ondulat și o panglică verde. Otilia îi apăru ca o ființă fragilă, suferind la o muzică prea tare, ca o floare respirînd în întuneric umiditatea. O fată care citea astfel de fluidități nu putea fi o ființă diabolică, ci contemplativă, victimă a oricărei mișcări pasionale prea tari, dependentă de cel care ar fi fascinat-o. Urî pe Samain. Se duse în odaia lui și luă o carte medicală în care se vorbea tocmai de conformația femeii și autorul sublinia, cu oarecare patetism, destinul ei de pasivitate. Felix îl căută în zilele următoare pe Weissmann și nu-l lăsă pînă nu căpătă pe Weininger. Îl citi cu pasiune, dar amărăciunea acelui original sinucigaș nu-l contamină. Dimpotrivă, rămase cu convingerea și mai întipărită că femeia e o ființă slabă, victimă a fiziologiei ei, orientabilă după bărbat, care trebuie s-o ocrotească și să-i împrumute personalitatea lui".

Scanned with OKEN Scanner

Poate părea ciudat că tocmai Proust, modelul literar preconizat de Camil Petrescu, Holban, Aderca sau Sebastian, nu intră în convorbirile pe marginea lecturii. Pudoare poate în dezvăluirea unor similitudini prea mari?

Muzica dă mult mai puțin loc la deosebiri de gust ducînd la tachinerii ori poziții de inegalitate între sexe decît literatura, fiind aproape permanent un domeniu al comuniunii între spiritele elevate sau o punere în valoare a înzestrării eroinei.

În *Craii de Curtea-Veche*, în domeniul muzical autorul aduce un elogiu semireal-semiironic damei patronese care-și domină anturajul, precum o fac în domeniul erotic „divina țață" Masinca Drăgeanu, și „falnica amazoană" Sultana Negoianu. Evocarea mătușii tinerei Ilinca are însă și un iz nostalgic pentru strălucirea salonului unde se lansează artiștii, specific Parisului. Bătrîna originală plecase la București să asiste la nunta nepoatei: „Cu două zile înainte, Dospinescu, bătrînul său vechil, golise patru odăi mari de hotel ca să le umple cu calabalîcul ei de călătorie, luase cu chirie două „Bösendorfer", tocmise un muscal de zi și unul de noapte. Răsfățuri de cucoană mare. Se cuvenea să i se treacă însă cu vederea chiar altele mai vinovate pentru că era și o mare artistă. Salonul ei muzical de la Paris și mai ales luminatul sprijin ce găsiră la dînsa ca începători mulți dintre aceia, compozitori sau virtuoși, a căror faimă fusese netăgăduit consacrată în urmă, scăpase numele prinței Canta de uitare, îl însemnase la loc de cinste în istoria muzicei din a doua jumătate a veacului trecut". Intenție salonardă și la Elena din ciclul Hallipilor. Doar că la ea ține mai mult de snobism, de dorința de a se impune în societatea selectă a capitalei decît de reală dragoste pentru artă. În postura de interpretă (mai ales de acompaniatoare la pian) e mediocră, cum consată lucid Nory. Ov. S. Crohmălniceanu presupune că Elena ar fi una din ipostazele în care se întruchipează autoarea: „Mini reapare și în *Concert din muzică de Bach*, dar cu o funcție considerabil redusă (a lega casa Rimilor, pe care amica lui Nory o frecventează, de saloanele Elenei Drăgănescu, ținute sub atenția autoarei însăși). Fostul alter-ego decade aici în rolul unui personaj secundar. Aceasta ne permite să surprindem cu cine se identifică realmente autoarea. E desigur Ele-

Scanned with OKEN Scanner

na, personajul văzut mai mult ca altele *dinăuntru*. Într-însul, Hortensia Papadat-Bengescu a pus și ceva din datele biografiei sale. Ca Elena și romanciera a făcut o căsătorie, nu din dragoste, luînd un om inferior ei sub raport intelectual. Așa cum Hortensia Papadat-Bengescu a suferit lungă vreme, fiindcă a fost silită să sacrifice căsniciei aspirațiile scriitoricești, și doamna Drăgănescu regretă vocația muzicală pe care a abandonat-o, măritîndu-se. Și Elena și autoarea și-au adorat tatăl".[1] Totuși Hortensia Papadat-Bengescu, sigură pe vocația ei artistică și împlinirea acesteia, în ciuda unor similitudini exterioare cu Elena, să fi optat cu adevărat să se identifice cu o muziciană mediocră, roasă de ambiții mondene ?

Cuplul Elena-Marcian se apropie datorită muzicii. Comuniunea este sugerată prin efectele muzicii, simbolizată în roman cu ajutorul metodei corespondențelor baudelairiene: „Pe temelia coardelor, notele punctau desenul grădinilor, arpegiile curbau colinele, și din cheia de sol, căderi de apă trimiteau un șip fluid sau numai o pînză de răcoare, un păianjen vaporos ca răsfirarea fină a unii jet d'eau. Apoi seara cădea în acorduri minore peste cetăți". Comuniunea în audierea muzicii apare mai vibrantă în *Ioana* sau în *Accidentul*. În romanul lui Holban, Sandu mărturisește: „La primul spectacol al lui *Tristan și Isolda* vibram unul lîngă altul. Apoi, o lună, la pian, am descifrat partitura celebră, încercînd să înțeleg sensul fiecărei note, în timp ce Ioana, lîngă mine, asculta fără oboseală, fără nici o întrerupere. N-a fost o tînguire a eroilor lui Wagner ca să nu se suprapuie perfect emoției noastre celei mai intime". În *Accidentul*, Nora și Paul își dau seama că sînt legați unul de altul ascultînd oratoriul de Crăciun în Biserica Neagră: „Cîntecul era simplu, dar sărbătoarea începea cu aceste cuvinte. Era un mare strigăt de bucurie, care arunca dintr-odată orchestra pe planul al doilea. Tot corul nu era decît un singur glas vestitor. Părea că înalță bolta, că deschide ferestrele, că face lumină. Nora căută privirea lui Paul. Ar fi vrut să știe că nu e singură în fața acelei vești. El îi puse mîna pe umăr — mîna lui grea — dar nu întoarse capul. Gestul lui spunea fără cuvinte: da, Nora, sînt aici, am auzit, am înțeles..."

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, ed. cit., p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

Adesea femeia se relevă bărbatului cîntînd. Întoarcerea Otiliei, ființa ei, i se fac cunoscute lui Felix cînd aude ca prin vis cascada pianului unde se intona *Follie d'Espagne* de Corelli. Execuția ireproșabilă subliniază prezența luminoasă a fetei. Nelu din *Crăciunul de la Silivestri*, ascultînd pe furiș în noapte, recitalul transmis la radio al Manuelei Călugăru, se simte cucerit de blînda personalitate pe care i-o evocă vocea și harul cîntăreței. Și Eugenița îi apare în plină tinerețe seducătoare lui Columbaru, cînd o aude cîntînd. Scena e narată contrapunctic de Sadoveanu care urmărește și reacțiile bărbatului și ale soției sale, Agripina. Cu o ușoară ironie față de gustul muzical recent cultivat al fostului inspector financiar, autorul surprinde încîntarea lui față de interpretarea fetei. La mamă, sentimentele sînt amestecate. Mîndră de felul în care Eugenița cîntă la pian, Agripina se repede să-și îmbrățișeze fiica. Dar, auzind deodată vocea energică de contralto a adolescentei, pe mamă o izbește căderea notelor ca un avertisment al conflictului ce o va opune copilei devenită femeie, superioară ei prin talent artistic: „Pătrundeau acorduri de piano pe ferestrele deschise. Amîndoi călătorii de departe își înclinară frunțile ascultînd. Fugeau pe clapele instrumentului degete sigure. Doamna Columbaru își arătă dinții foarte frumoși, deosebit de plăcut surprinsă. Voi să-și manifeste în cuvinte sentimentul. Dar ca o lovitură bruscă și dramatică, izbucni o voce străină întovărășind coardele. Era un glas plin și pasionat, cîntînd aria cea mare din Tosca. Domnul Columbaru avu și el mișcarea lui, căci muzica lui Puccini se dovedise a fi una din marile lui slăbiciuni de cînd fusese în Italia".

Literatura, cum s-a văzut, constituie la o serie de scriitori precum Ibrăileanu, Camil Petrescu, uneori Holban, o ilustrare a inegalității între sexe, însoțită chiar de explicații generalizatoare ca în *Adela:* „Femeile însă nu cetesc pentru expresie, ci pentru observațiile despre viață, adică despre ele. De altfel, ea nu este o amatoare pasionată de literatură (interesul ei este îndreptat spre muzică, spre broderie și întrucîtva spre pictură) — și cu atît mai puțin de poezie. Pentru spiritul ei realist de femeie, poezia este „exagerare spre falsificare", incomprehensiune pe care ea o declară, dar pe care cele mai multe femei o ascund. Din cauza rolului lor de răspundere, de lungă răbdare în con-

Scanned with OKEN Scanner

servarea speciei, femeile sînt mai serioase și mai pozitive. (Totul se reduce, scoborînd din etaj în etaj, la instinctul creator.). Mai puțin sensibile la arta literară, ele cetesc mai ales romane, care nu au a da senzația artei, ci pe aceea a vieții." Muzica însă nu generează aprecieri asupra alterității între bărbat și femeie. Numai Holban menționează în treacăt lipsa de selectivitate a Daniei din cauza entuziasmului ei pentru Schubert a cărui muzică autorul nu o prețuiește. Altminteri, indiferent de instrumentul la care e cîntată — deși pianul apare mai des ca specific feminin — muzica aduce comuniunea și bucurie. E vorba de cea clasică. Muzica modernă e mai ales dansantă și intervine ca acompaniament incitant în *Ochii Maicii Domnului,* stridentă, zgomotoasă la ceaiurile ori seratele din *Calea Victoriei,* ca simbol al mondenității superficiale și nocive din Capitală. În *Brațul Andromedei* de Gib Mihăescu, muzica devine un mijloc folosit cu neîndemînare în cuceririle erotice. Profesorul Inelescu, don juan provincial, intonează la fiece moment arii din opere și operete pentru a-și da aere de fin intelectual. În cadrul facturii satirice a acestui roman, în care toate personajele se acoperă de ridicol într-un fel sau altul, prin muzică se caracterizează, datorită incompetenței atît, cel ce face din artă un instrument de afirmare în societate, în scopuri sordide, precum și auditoriul ignorant care-l adulează. Astfel se subliniază pretențiile fără substanță ale pseudointelectualilor din mediul provincial. Această modalitate a satirei reiese limpede în scena curtării doamnei Coroiu de către neobositul seducător: „Nae Inelescu cînta cu foc și credea că pune multă patimă în cîntec, dacă prelungește nota penultimă, terminînd apoi brusc cu o zdravănă zguduitură a capului și-a pieptului. Avea o voce metalică cu rezonanțe plăcute, poate prea puternică într-o cameră. Cînd începea să cînte, doamna Coroiu boțea disprețuitor buzele; i se părea cam de periferie modul ăsta de a i se face curte. Însă încrederea în sine a cîntărețului și mai ales religiozitatea pe care o punea în ascultare, Tina, care apărea uneori cînd micul profesor da drumul glasului, o încurca și pe dînsa, neștiind dacă trebuie să rîdă sau să recunoască, — nu atît de admirativ ca doamna Nedan firește — că Nae Inelescu «are voce»."

Scanned with OKEN Scanner

Intrate adînc în structura narativă a romanului interbelic muzica, pictura, literatura au funcţii caracterizatoare diverse. În genere însă, capacitatea femeii în recepţionarea ori practicarea artei constituie un test al sensibilităţii ei, un dat al feminităţii profunde, autentice, care este mereu atrasă de frumos şi îl transmite celor din jur.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ORAȘUL

Pare un adevăr al domnului de La Palice dacă afirmăm că în romanul orășenesc personajele feminine sînt niște citadine. Totuși s-a discutat atît de mult despre problema dezrădăcinării în proza amplă românească dintre cele două războaie, încît acest fapt se cere repus în balanță la Sadoveanu, Rebreanu, Cezar Petrescu, Aderca, Ionel Teodoreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu. La autoarea ciclului Hallipilor, tendința de întoarcere la viața de moșie apare doar în romanul *Rădăcini*, dar pentru scriitoare însăși, soluția revenirii Elenei la Prundeni în vederea reluării drumului social patern, pare neadecuată, efemeră, de vreme ce în fragmentele romanului neterminat *Străina* o aflăm pe Elena, căsătorită cu Marcian, în Elveția. Ambițiile lui Nory de a regrupa familia în cuibul de la Gîrla au la bază alte sentimente decît o antiteză etică rural-urban și nici nu o transformă pe eroină într-o ființă legată de pămînturi. Dealtfel, latifundiul Baldovinilor era moștenit de la o grecoaică, mama Diei, încît „rădăcinile" nu sînt prea adînci. Dimpotrivă, orașul ia la Hortensia Papadat-Bengescu de la început un caracter fascinant și-și pune amprenta pe aspirațiile personajelor. Prin Mini, scriitoarea observă în *Fecioarele despletite* transferul de la sat la oraș al unei categorii sociale, în timp ce Aderca îl va surprinde la altă categorie, dar în același spirit al integrării în citadin. Mini remarcă: „Totul e că Doru Hallipa era încă un purtător de sevă sănătoasă, un agent al tradiției patriarhale, prefăcut acum de oraș și de

actualitate, dar în care sălăşluia o rezistenţă a formulelor care dispăreau. Era un component chiar în descompunere." Ca o concluzie, Mini înalţă un imn oraşului pe care-l contemplă nu cu o dorinţă dominatoare precum Rastignac, ci într-un fel de absorbţie sufletească: „Mini îşi închipui locul viran înainte ca oamenii să fi clădit oraşul îşi închipui apoi oraşul golit de oameni! Erau inseparabili. Căută oraşul cu o privire mîngîioasă, prin voalul ceţei. Îşi reaminti atunci acelaşi oraş, întreg, în plină funcţie a uzinei lui omeneşti şi pe care totuşi nu-l vezi din pricina unei anume ceţe care nu s-a rupt; ale cărui aspecte nu prind pe plăcile sensibile, ci dau clişee voalate, atunci cînd nu priveşti printr-un interes viu. Pentru acel care e un locuitor indiferent, care nu şi-a pus acolo mobilul existenţei, realitatea oraşului are încă o membrană învăluitoare şi defensivă; pe cînd dezvelită, dă acelui care îşi converge spre ea tot sufletul, o atingere vie, (...) Dincolo de grădini, oraşul începea să se deslușească la lumina nopţei, de pe care pîcla se desprindea în fâşii leneşe. Mini ajunse în prag. Mai privi o dată înapoi oraşul, aşa cum te întorci după o fiinţă scumpă!" În *Rădăcini*, oraşul te prinde cu aceeaşi forţă de seducţie chiar dacă te distruge. Mihai Ungheanu remarca: „Dacă la Nory forţele secrete ale sentimentului abătut se revarsă către Dia, pînă la a o sufoca, în cazul Anetei Pascu resursele ei sufleteşti au, iniţial, un singur idol: Oraşul. Cu nimic de Rastignac feminin în ea, Aneta Pascu este un caz bovaric extrem. Dizgraţiată fizic şi mizeră psihic, fata din Vaslui va ieşi ca şi celelalte personaje din abaterea ei sufletească deoarece oraşul îi procură şi ei experienţa iluzorie dramatică a unui logodnic. Caz invers, descoperirea logodnicului n-o redă realităţii, ci irealităţii: Aneta Pascu sedusă de mirajul oraşului şi al unui logodnic inexistent înnebuneşte. (...) O prezenţă puternică, chemătoare mai este în acest roman Oraşul. Fascinaţia pe care o suferă Aneta Pascu are în roman o justificare imediată. Bucureştiul cheiurilor, al cinematografelor, al tramvaielor, al tribunalului, al femeilor de stradă, al halelor este unul din personajele vii, seducătoare ale romanului. Fără el tragedia Anetei din Vaslui ar fi de neînţeles şi scriitoarea ne înfăţişează un Oraş fără echivalent la vreun alt prozator român. Sburătoriştii, cita-

Scanned with OKEN Scanner

diniști toți, ar fi avut un motiv în plus să fie încîntați de romanul *Rădăcini*" [1].

Eroina din *Domnișoara din strada Neptun* a fost considerată drept un exemplu tragic al dislocării din rural, deși Aderca protestează împotriva acestei interpretări într-o scrisoare către Ibrăileanu [2], amintind de un pasaj foarte explicit în care a sintetizat mesajul acestei proze. Tatăl Nuței își exprimă aspirația de a fi capul de pod al unei generații citadine: „Orașul sclipea, viu. Românul se cutremură la gîndul că voința lui zămislea ursită nouă și că era întemeietorul unei specii noi (...) Privind Orașul, un pumn de focuri mici într-un ocean de întuneric, el simți totuși în sufletul lui nelămurit acel curaj pueril care a făcut din cel mai slab și mai fricos animal de pe pămînt, stăpînitorul destinelor". E adevărat că, nerezistînd mizeriei, după moartea capului familiei, mama, Nuța și sora ei se întorc la țară. Dar personajul feminin principal nu se mai poate readapta mediului rural și revine la oraș în mahalaua unde fuseseră instalați cu toții înainte de sfîrșitul tatălui. Șanteză de local, hetairă, soția unui afacerist al cartierului, Nuța trăiește toate fazele unui destin feminin din această zonă de la marginea orașului. Sinuciderea eroinei nu-i un rezultat al debusolării femeii care pendulează între sat și urbe, ci consecința imposibilității acestei ființe instinctuale de a trăi deposedată de singurele ei bunuri: tinerețea și frumusețea.

Tîrgul sadovenian a fost mereu conexat cu uciderea lentă a eroinelor, cu starea lor de tînjire care le duce în cele din urmă spre o moarte tragică. Și, dat fiind vitalitatea și victoria în viață a multora din personajele feminine țărănești în opera scriitorului (în primul rînd Vitoria Lipan din *Baltagul*), mediul rural și cel urban au fost considerate în antiteză în romanele sale, ținînd seama de unele tendințe poporaniste ale prozei scriitorului, tendințe vizibile cu precădere în povestirea *Ion Ursu*. Dacă unele nuvele ar putea genera o asemenea interpretare, pentru romanele citadine ea nu este valabilă. Titlul *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*

[1] Mihai Ungheanu, *Rădăcini*, *Luceafărul*, anul XVIII, nr. 9(670), 1 martie 1975, p. 2.

[2] Felix Aderca, *Domnișoara din strada Neptun*, ediție și prefață de Henri Zalis, București, Editura Minerva, 1982, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

pare mai degrabă ironic la adresa viziunii egoiste a lui Lai Cantacuzin. Sadoveanu subliniază tocmai dramele care se petrec în tăcere, nebăgate în seamă de teoretizatorii „geografiei plictisului" sau chiar mușamalizate de cei ce le provoacă, precum în *Cazul Eugeniței Costea*. De fapt, singura ireductibil bovarică e eroina din *Duduia Margareta*.

Marcată și de scena din copilărie cînd vede cum tatăl ei își sărută culpabil amanta (o prietenă a mamei), se omoară doar din cauza unei dezamăgiri în amor — hărăzită fiind să ajungă și ea victimă a duplicității masculine. La celelalte figuri feminine intervine un factor exterior care, în afara dramei sentimentale, le antrenează spre un final neașteptat pe Daria sau pe Eugenița, pînă atunci bătăioase și, gata, după deziluziile suferite să înfrunte curajos calamitățile vieții. Duduia Margareta intră în categoria oamenilor cu avere, cu moșie și — ca și personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Teodoreanu — își duce existența cînd la oraș, cînd la conac. Daria și Eugenița, prima vlăstar al mahalalei, a doua al unei familii mic burgheze, cresc și rămîn într-un tîrg unde fac tentativa fie de a se desprinde din mediul familiei, devenit insuportabil pentru Daria, fie de tutela familială pentru a-și putea dezvolta, ca Eugenița, personalitatea. Tîrgul e lumea lor, în el vor să-și cucerească locul sub soare. Dealtfel, la Sadoveanu — cu excepția romanului *Strada Lăpușneanu* — cadrul citadin îl oferă orașele mici: Fălticeni, Roman etc. Poate că la Daria se profilează o tendință de evadare din tîrg în discuția ce o are, după căsătorie, cu superficialul Mărcuș „cel mai frumos exemplar bărbătesc din acel loc" care-i face curte. Dar nu-i doar un mod de a-l încerca pe cel ce se crede un irezistibil seducător, așa cum tatonase anterior intențiile față de ea ale lui Cantacuzin? Daria spune:

„— Trec pe subt cer paseri. Se eliberează înspre mările de la miazăzi.

Rămase iarăși ascultînd. Era atent și Mărcuș, cu răsufletul oprit.

— Ai fi în stare să faci ca ele? îl întrebă ea deodată, cu exaltare.

— Desigur, zise el, căci îmi ești dragă.

— Ai putea să mă iei și să mă duci, împotriva oamenilor și a lui Dumnezeu?

Ea îl privi așa, încît el se simți deodată înfricoșat. Desigur, ar fi în stare să facă orice, numai să nu i se întîmple nimic neplăcut. Necesitate imediată ar fi să-și găsească un cuib de întîlnire.

Doamna Ortac rîdea deodată, dîndu-i pe față gîndurile, dorințile și vorbele pe care le pregătea. Nu-i așa că, întîi, trebuie să vadă unde se pot întîlni singuri?

— Asta ar fi foarte potrivit, răspunse el întrucîtva nedumerit.

— Nu-i așa? Însă eu aș vrea mai degrabă să ne suim sus și să zburăm cu rațele sălbatice".

Constantin Ciopraga pune, probabil justificat — avînd în vedere concepția înrudită despre femeie la Sadoveanu și Ibsen — această pornire pe seama unei influențe literare ibseniene, rața sălbatică și migratoare figurînd ca un simbol al libertății[1]. Dar dorința de evadare e vagă, poetică, evident efemeră, cum se observă din revenirea motivului în discuția cu Lai Cantacuzin, imediat următoare celei cu Mărcuș. După ce caută s-o convingă că atitudinea lui șovăielnică, contrarie principiilor pofesate, e omenească și că nimeni nu e perfect, prințul întreabă:

— „Ce vrei să faci"? Iar femeia răspunde: — Ce fac rațele sălbatice, nu căuta să înțelegi numaidecît această prostie". Adevărata stare a Dariei, după trecătoarea cochetărie cu Mărcuș, o probează dorința femeii de a rămîne singură și a se gîndi la adevărata ei iubire, la prințul Lai, pe care se pregătește să și-l apropie ca femeie măritată, cu mijloacele obișnuite ale mediului în care evoluează acum, știind că Lai nu va mai ezita devreme ce nu mai trebuie să-și asume în privința ei nici un fel de răspundere. Dar reapariția fratelui bolnav care-l ucisese pe Vasilică Mazu schimbă brusc lucrurile, tot așa cum o face mesagerul care-i aduce Eugeniței scrisoarea testamentară a tatălui mort.

La Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu există o ierarhizare a cercurilor maleficului sub forma spațiilor ruralo-urbane. Cezar Petrescu își desfășoară cercurile infernului de la nucleul lor — *Capitala care ucide* — spre margine, în ordinea următoare: *Tîrgurile unde se moare*, *Război și pace*

[1] Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu: Fascinația tiparelor originale*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 77—78.

și *Rădăcinile pămîntului*. Nici unul din aceste cercuri nu-l satisface pe narator, fiecare e o treaptă a nemulțumirii sale, de la noțiunea de strivire totală în orașul mare la stagnarea nămoloasă din provincie, ori la ruralitatea fie minată etic de război din *Întunecare*, fie distrusă de descoperirea *Aurului negru*. În *Calea Victoriei* și *Duminica orbului*, metropola cu inumanitatea și moravurile ei necinstite zdrobește fizic și moral și pe cei coruptibili și pe cei puri. Ana Mereuță e nevoită să renunțe la visele ei de femeie din elita bucureșteană, fiind distrusă sufletește, Sabina e pur și simplu violată și împinsă să se omoare. În *Duminica orbului*, printr-o serie de urzeli, destul de artificioase, cei doi îndrăgostiți, care se cunoscuseră în Gara de Nord, venind din provincie, și-și promiseseră să se întîlnească peste cîteva ore, în mod simbolic nu reușesc să se mai găsească în Capitală. Astfel ei ratează șansa de fericire și recad în viciu și eroare sentimentală. La Cezar Petrescu însă nici provincia nu oferă o cale de împlinire personajelor, *Orașul patriarhal* nu-i acea zonă de refugiu și liniște, preconizată de inadaptații care se feresc de infernul capitalei. De fapt, la un ritm ceva mai încetinit, se țes aceleași intrigi, se nasc aceleași invidii în jurul persoanelor elevate și oneste ca și în orașul mare. Precum în *O scrisoare pierdută* politicianismul, demagogia și setea de parvenire sînt mai fără perdea decît în hulitul București. Aidoma *Locului unde nu s-a întîmplat nimic*, titlul romanului *Oraș patriarhal* are o notă de ironie, căci o viermuială de oportuniști și bîrfitori, nenumăratele abuzuri ale unor tirani locali își găsesc sălaș în lăudatul liman de calm tradițional. Adina Buhuș nu vrea să se resemneze și să accepte o asemenea situație, căzînd pradă naivității ca soțul ei, ori mergînd pe drumul imoralității cum o îndeamnă impostorul Tudor Teodorescu Stoian. Evadarea din acest mediu a eroinei bovarice nu e, firește, strict spațială, ci presupune independența materială datorită muncii, a cîștigării existenței cu ajutorul cunoștințelor acumulate în cursul unei educații îngrijite la un pensionelvețian. Inițial, eroina preferase o soluție ușoară a problemelor existenței prin căsătoria cu Buhuș și stabilirea în urbea provincială. Dezamăgirea o împinge să plece, angajîndu-se institutoare la pensionul unde învățase, promițîndu-și să nu mai facă nici un compromis. Sămănătorismul și popora-

Scanned with OKEN Scanner

nismul își spun deschis cuvîntul în opera scriitorului în *Aurul negru*, unde lupta împotriva capitalului străin ia o formă generală anticivilizatorie și în *Apostol*, unde intelectualul își îndeplinește datoria față de sat întorcîndu-se acolo să-și exercite profesiunea de învățător. În *Întunecare*, Cezar Petrescu consideră că războiul a viciat moral viața de la țară. De fapt, în antiteză sînt puse în romanele sale mai degrabă capitala și provincia decît orașul și satul. În mod evident există în opera scriitorului o deosebire între sexe în poziția față de cele două spații. Atitudinea personajului masculin e regresivă față de metropolă spre urbea mică și uneori de acolo spre sat. Radu Cómșa din *Întunecare*, Lipan și Mereuță din *Calea Victoriei*, Buhuș din *Orașul patriarhal* caută regenerarea societății și a lor în întoarcerea spre zone din ce în ce mai stagnante, pe motivul că acestea cu cît sînt mai neevoluate sînt moralmente mai curate [1]. Femeile nu adoptă aceeași soluție chiar cînd cad victime moravurilor capitalei ori tîrgului, atrăgîndu-și de aceea blamul mai deschis sau mai ascuns al naratorului. Nici Luminița, nici Adina, nici Sabina nu simt nevoia regenerării prin mutație regresivă. Iar Ana Mereuță se socoate chiar nimicită de reîndreptarea spre provincie.

Și la Ionel Teodoreanu se observă o delimitare etică similară a spațiilor de la agitatul București la patriarhalul Iași, ori la mai domolul Roman. (Nu menționăm aici conacul, loc vacanțier, ori ținut aparte al copilăriei regăsite). Există ca și la Cezar Petrescu o opoziție în legătură cu acestea între personajele masculine și cele feminine. Cele masculine (cu excepția lui Herr Direktor din *La Medeleni*) înclină spre orașul de provincie. La aceasta se adaugă și o

[1] Despre acest tip de personaje, Z. Ornea sublinia în legătură cu romanul *Întunecare*: „Cele două lumi antitetice care le sînt deopotrivă interzise eroilor lui Cezar Petrescu sînt, de fapt, două tipuri de civilizație (patriarhală și capitalistă) care se înfruntă. Se înfruntă însă inutil pentru că prima e împietrită în înapoiere și cealaltă, modernă, e cufundată într-o maladie fără leac. Nu se poate spune că autorul nostru a optat în vreunul din romanele sale critice pentru una dintre cele două lumi. Dar blamul zvîrlit cu scîrbă turpitudinii lumii moderne, capitaliste, venea net din perspectiva unui Weltanschaung tezist tradiționalist care nu găsise, pentru omul contemporan, un statut existențial propice. (Z. Ornea. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 503).

altă antiteză morală între spații, și anume regională, între generoasa și înțeleapta Moldovă și Muntenia. Această din urmă antiteză își are și alți adepți în lumea literară a vremii, fiind teoretizată în plan cultural în spirit poporanist și conform unei arbitrare teorii temperamentale de Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*. Vederile eroinelor lui Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu pe tema regresiunii spațiale se deosebesc însă. La Cezar Petrescu, majoritatea personajelor feminine sînt refractare regresiunii ca rezolvare a problemelor lor sociale și psihologice. La Ionel Teodoreanu, o parte din eroinele vîrstnice sau liliale împărtășesc dorința bărbaților de a duce o viață molcomă, de a rămîne pe locul natal, iar autorul atribuie un astfel de impuls patriotismului moldovenesc la Catinca Balmuș sau la Monica. Eroinele amazonice însă sînt de altă părere și își declară și justifică indignarea față de o asemenea tendință, punînd-o pe seama comodității, lipsei de curaj, slăbiciunii. Olguța venind la București să afle ce este Adina în viața fratelui ei, pe vremea adolescenței lor, cînd Dănuț era licean la Lazăr, privește cu plăcere ritmul citadin al unei dimineți bucureștene; chestionîndu-l pe Mircea referitor la amorul lui Dănuț pentru o demimondenă, acesta pune legătura între colegul său și Adina pe seama moravurilor corupte ale capitalei. Olguța protestează. Iar la afirmația lui Mircea că ea nu cunoaște Bucureștiul, fata îi ripostează malițios: „Dumneata îl cunoști, duduie?" Catița din *Fundacul Varlaamului* îl îndeamnă pe fratele ei, Săndel, să părăsească Iașul, cu argumente temeinice: „Pe mama, spunea ea lui Săndel, nu pot s-o schimb. Ea e închisă în destinul ei, al Fundacului Varlaamului. Rămîne. Dar tu trebuie să pleci. Să te muți din Iași. Du-te la București unde nu ești cunoscut, unde n-ai o reputație care să te limiteze și să te falsifice. Descurcă-te. Fii sărac, îndură, rabdă, luptă, iubește, căsătorește-te, fă copii, devenind și prin suferință și prin bucurii și prin speranță tu. (...) Să evadăm, Puc. Și Iașul e un Fundac al Varlaamului. Prea multe morminte, prea mult trecut, prea multe tradiții, prea mult somn, prea multă familie, prea multă dragoste în lanțuri și cu zăbrele. Viața stă pe loc. Și mai presus de toate o resemnare de a nu fi altfel, care pretinde că e o filozofie..." Strămutarea în capitală apare ca un vector ascendent în afirmarea personalității și in-

Scanned with OKEN Scanner

dependenței tinerei generații, o rupere de clan și de apartenența regională pe care trebuie s-o întreprindă cine vrea să-și făurească singur soarta. Dacă în *Secretul Anei Florentin*, autorul condamnă progresul tehnic robotizant, dezindividualizator, el nu este împotriva civilizației în genere, arătînd în *Crăciunul de la Silivestri* roadele unor soluții noi, moderne în organizarea vieții, cînd sînt adoptate cu bun simț, după o înțeleaptă asimilare. Anișoara punînd în practică normele progresului în existența citadină, nu numai că nu le rupe de tradiție, dar le și aplică ținînd seama de lecția copilăriei petrecută la țară și invocînd des chibzuința, moștenită de la tatăl ei.

Oare smulgerea eroinei din satul natal pecetluiește tragicul destin al Mădălinei din *Ciuleandra ?* E greu de răspuns. Doctorul așa crede, însă opinia sa rămîne simplă supoziție, căci bovarismul soției lui Puiu Faranga nu diferă de cel obișnuit al femeii silită la o căsătorie nedorită și suferind capriciile unui soț infidel. Și apoi vînzarea ei se datorește cupidității mamei țărance și se efectuează la țară, săteanca bătrînă încercînd și după moartea fiicei să mai profite de pe urma ei.

Trebuie remarcat că aproape numai tîrgul sadovenian generează disforicul în destinul personajelor feminine principale și aceasta ca o rezolvare etică (destul de lipită în final) pentru a le înăbuși tendința de compromis și adaptare. Daria fiind ispitită să devină o a doua doamnă Argintar, iar Eugenița să-și seducă tatăl vitreg. În celelalte cazuri, orașul de provincie dezvăluie avatarurile sociale pe linia *Scrisorii pierdute*, fie incluzînd în satiră și personajele feminine precum *Brațul Andromedei*, fie inspirîndu-le dezgust și indignare precum în *Oraș patriarhal*. Mai puțin declarat și pe alte căi decît în romanul lui Cezar Petrescu, cu discreție și putere sugestivă, și *Orașul cu salcîmi* de Sebastian este un loc unde sînt strivite existențele, impunînd printr-o opinie publică, aservită prejudecăților, mariaje albe sau îmburgheziri regretabile. Dragostea Adrianei pentru Gelu înfiripată aici se împlinește la București și întoarcerea acasă a fetei înseamnă resemnare, renunțare la iluziile tinereții.

Romanul mahalalei, spre deosebire de cel ce înfățișează orașul de provincie, e rareori caragialesc și nu posedă în literatura interbelică tenta *Nopții furtunoase*. Mahalaua,

Scanned with OKEN Scanner

sordidă la G. M. Zamfirescu sau Carol Ardeleanu și mai curînd pitorească la Aderca și Arghezi, are o atmosferă gravă. De cele mai multe ori constituie rezervorul de energie al orașului. Aderca susține acest lucru în *Domnișoara din strada Neptun*, deși traiectoria eroinei sale, ca și a celor sadoveniene din spațiul tîrgurilor, e disforică: „Este mahalaua o dependință? Dimpotrivă. Mahalaua este organul reproductiv al orașului. Aici se înmulțesc orătăniile și ciinii. Aici se nasc copii (...) Orașul propriu-zis nu face decît să consume. Toate marile începuturi de aci, din mahala izvodesc: cîntecele, cuvintele de haz și bolile." În celelalte romane ale mahalalei, pe care le-am amintit, deși nu există o catalogare a cartierului mărginaș ca sursă de dezvoltare a orașului, acest lucru se simte fie în traiectoria unui personaj, fie a unei întregi categorii sociale. E de regulă euforicul în soarta femeii, euforic care are două direcții diferite dar nu opuse. Eroina sau își schimbă condiția ieșind din lumpen și integrîndu-se mediului proletar, precum Lina lui Arghezi, sau se orientează afectiv spre elementele avansate, muncitorești, ale acestui mediu ca Fana din *Maidanul cu dragoste*. Uneori eroina găsește o rezolvare morală după o viață zbuciumată, plină de deziluziile provocate de disprețul pentru periferie, revenind în mahala și căsătorindu-se cu un reprezentant al cartierului mărginaș, precum Agata din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* de Carol Ardeleanu. În ambele ipostaze, centripetă și centrifugă, „floarea de maidan" e salvată de decădere și moarte. În *Lina* de Arghezi totul se petrece ca-n basme. Eroina străbate drumul de la florăreasa onestă la telefonista conștiincioasă pe care o ia în căsătorie în cele din urmă directorul fabricii unde lucrează. Confesia lui Floreal din romanul lui Galaction, *Doctorul Taifun*, relevă dificultățile trecerii de la o categorie socială la alta:

„M-am găsit singură în acest oraș haotic, crescut și învîrfuit după război, cu lopețile aviditații și ale desfrîului. Fată de nouăsprezece ani, urcînd scările tuturor autorităților și instituțiilor — sub ochii lubrici ai domnilor de la ghișeuri și de la birouri — ca să găsesc ticăloasa de leafă din care să trăiesc și să-mi sfîrșesc studiile universitare".

Centrul unui București metropolă ca cel din *Calea Victoriei*, ori patriarhal precum în *Enigma Otiliei*, sau *Jar* e cadrul social în care se definesc personajele, cadru din care

Scanned with OKEN Scanner

fac parte casele, instituțiile, restaurantele, prăvăliile de lux etc.

Aplicînd operei Hortensiei Papadat-Bengescu teoria bachelardiană despre casă, Gheorghe Lăzărescu remarca : „Evidențiind semnificația de simbol cosmic a casei natale sau onirice, aceea de a fi un «refugiu, o retragere, un centru», G. Bachelard nu deslușește în casele orașelor mari decît «simboluri sociale» (...) În «cetatea vie», casele sînt exclusiv simboluri sociale, semnifică parvenirea, fiind orînduite «ca un galantar», decorate «cam convențional», «cu mobile cam presărate dar frumoase, cumpărate se vede de la o casă bună, dar fără adaosul nici unui obiect mai personal». Predomină monumentalul rece ; casa Elenei este «înaltă ca o biserică», palatul Razu pare să aibă «calități de sanatoriu» pompoasa casă a Rimilor este «greoaie ca un mausoleu de lux», iar sanatoriul Walter, care servește familiei și ca locuință are «aspect de castel bavarez», «plin de forme ostile de artă». Senzația generală este de caracter impersonal, care face imposibilă orice intimitate." [1] În ce privește romanul *Rădăcini*, criticul relevă multiplele funcții ale casei : „Într-adevăr, casa de pe strada Izvor reprezintă pentru Nory un succedaneu al casei natale și onirice despre care vorbește G. Bachelard. Este singura locuință în care feminista nelegată pînă atunci de nici un cadru cu valori de intimitate, descoperă semnificația cuvîntului «acasă» : «Casă !... Un ecou obsedant !... Noutate încă proaspătă... Casă... Acasă ! Nu despre o cameră dintr-o pensiune, nici despre camera de hotel cu luna, ci despre un cămin adevărat». Odată cu casa, Nory dobîndește și o familie : mama și sora. În romanul *Rădăcini* Nory este singurul personaj din ciclul Hallipilor care are sensul intimității căminului. Casa din Izvor, întrupare tîrzie a reveriilor ei este mică (în opoziție cu palatele impersonale ale parveniților din romanele anterioare) și asociată senzației de liniște. Nory preferă «umbra de chilie», pe care și Bachelard o consideră favorabil reveriei prin relația pe care o stabilește cu casa onirică. «Pentru că trăiește în noi o casă onirică, alegem un colț întunecos al casei natale, o cameră mai ascunsă.» Prezența treptelor accentuează, în viziunea filozofului fran-

[1] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, ed. cit., p. 207—208.

Scanned with OKEN Scanner

cez, impresia de intimitate: «Citeodată ajung cîteva trepte pentru a da profunzime onirică unei locuințe (...) Vorbeam, în cazul casei de pe Izvor, de un succedaneu întrucît pentru bastarda Nory lipsa unei adevărate case natale a constituit o notă distinctivă în plus a condiției ei sociale" [1].

Ascensiunea socială își are casa drept simbol și în *Donna Alba* de Gib Mihăescu. Cu ironie, autorul intersectează spațiul material și cel moral metaforic care îl ajută pe eroul său să-și atingă scopul: „Și pornesc în sensul cel adevărat al secolului meu, — își pune în aplicare planul Mihai Aspru — să trag cu urechea la uși și să prind firul întîlnirilor secrete ale donnei Alba, cu nobilul declasat și demodat, din mansarda obscură și suspectă, în care mi-am găsit trist și dubios sălaș". Iar mai tîrziu naratorul mărturisește: „Îmi place această viață dublă, această scormonire cu tîrnăcopul în tot mai adînci subterane (deși operația se petrece la mansardă), alternînd cu victoriile mele juridice și cu treptele de aspră piatră, pe care urc domol, dar sigur, în considerațiile prințului Georges Radu Șerban. Am impresia, cu fiecare nouă izbîndă, că el mă ridică la un cin nou, ca un voievod veritabil; și atunci mai cu avînt îmbrac salopeta de miner, pentru a-mi tîrî existența secundară pe coridorul madamei Matilda, ca într-un fund de noroioasă mină."

Simbolul social al casei apare la Hortensia Papadat-Bengescu nu în formă de unitate, ci de serie, cu o curbă ascendentă social și dezumanizatoare psihologic de la casa oarecum modestă a Lenorei de la Prundeni la cea a Elenei și apoi la palatul Barodin pentru ca în *Rădăcini* să urmeze o curbă descendentă. Intrarea în casă sau părăsirea ei evidențiază o cotitură în viața eroinelor: despărțirea Lenorei de Doru Hallipa, a Elenei de Dragomirescu, căsătoria lui Walter cu Coca-Aimée etc. Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu pasajul social și psihologic se realizează de la o casă la alta, în *Maitreyi* el are loc în aceeași locuință a lui Narendra Sen ce reprezintă pentru Allan mijlocul de contact cu civilizația indiană. Situînd inserția într-o societate în structura pasajului, A. Van Gennep compara organizarea socială cu structura unei case: „Fiecare societate generală poate fi considerată ca un fel de casă împărțită în camere și culoare, cu

[1] Ibidem, p. 217—218.

pereți cu atît mai puțin groși și cu uși de comunicare cu atît mai puțin înguste și mai puțin ferecate cu cît această societate se apropie mai mult de ale noastre prin forma civilizației ei"[1]. Faptul că Allan neglijează asemenea diferențe dintre două civilizații, crezînd tot timpul cu mentalitatea sa de alb că are acces la gîndirea șefului său, presupunînd că acesta îl vrea de ginere și nedînd crezare iubitei, duce la închiderea tuturor porților. Aparenta pătrundere în intimitatea căminului indian, filtrată de dragostea pentru fata gazdei, îi deschide la început pe rînd ușile conform unui anume ritual care îl uimește ori îl cucerește: al mesei cu obiceiul amical al frecării picioarelor între oaspeți, al întîlnirii divinatorii din bibliotecă, al sărutării pernei de către fecioara ce se dăruie. Despărțirea de casa indiană se face tot cu ajutorul ritualului, și anume al micului dejun luat de Allan înainte de a trebui să părăsească, silit, cuibul iubirii sale. Ritualul e menit să sublinieze ospitalitatea indiană într-o lume a măștilor, a discreției de piatră și a deciziilor neclintite. În jurnalul său, autorul va nota, cutremurat de sobrietatea, durerii sau mîniei părinților fetei, scena așa cum o va transpune și în roman: „Doamna Dagupta, cu minunatul ei chip înghețat, distant, inaccesibil, mă forță să iau micul dejun în prezența ei. Nu puteam pleca din casa lor fără să mănînc"[2].

În opera lui G.Călinescu — cum s-a subliniat frecvent — casa are un rol important în definirea conflictelor și eroilor, depășind valențele balzaciene. Antiteza între vetust și modern, între „casa cu molii" și apartamentul unde se instalează Jim cu soția lui vizează înfruntarea dintre generații. Cînd Vera ia, de față cu Jim, pentru viitoarea lor locuință „onirică" o serie de lucruri de acasă, naratorul comentează: „Ar fi devastat toată casa, dacă n-ar fi manifestat dispreț pentru gustul bătrînilor. Voiau lucruri noi, mai frumoase și-și mobilau cu închipuirea odăile. Căci nu numai dorința de contopire, ci și aceea de a reprezenta un cămin îi făcea nerăbdători". Sosirea lui Felix în casa din Antim, cu pretențiozitatea ei arhitectonică (amănunțit și erudit prezentată), dar căzînd în ruină, vestește prin contraste contradicțiile din sînul familiei în *Enigma Otiliei*. Șerban Cioculescu remarca,

[1] A. Van Gennep, *Les rythmes du passage*, Paris, 1909, p. 95.
[2] Mircea Eliade, op. cit., p. 186

în treacăt, această sugestie a primului contact al lui Felix cu locuința lui moș Costache, într-un studiu despre viziunea arhitectonică a lui Călinescu: „Casa din Antim, detaliat descrisă pe două pagini cu «ochiul unui estet», surprinde marile contraste pretențioase ale constructorului, cu «adulterări donatelliene», cu imitații după «picturile pompeiene» și cu alte bizarerii, într-o dezolantă tonalitate generală de mizerie, de vetustate și, în aparență, de părăsire" [1].

În *La Medeleni*, casa e un simbol al unității familiale și decade uman în lipsa însuflețitorilor ei. Pregătirile pentru revenirea fetelor îi inspiră lui Ionel Teodoreanu o adevărată poetică a casei părintești, a cărei viață o reprezintă Monica și Olguța: „De cînd plecaseră fetele în străinătate, cu trei ani în urmă, plecase și viața casei. Devenise deodată prea mare vechea casă Dumșa, ca o haină pe un trup slăbit de boală. De altfel, odată cu fetele, părăsise și domnul Deleanu casa fără Olguța. De trei ani, ședea mai mult la București. Venea săptămînal acasă, dar nu mai participa zilnic, ca odinioară, la viața ei.

De trei ani, singurii locuitori efectivi ai casei erau doamna Deleanu și Dănuț. Amîndoi tăcuți, retrași, singuratici. Amîndoi limitați la cîte o odaie. Sufrageria, unde se întîlneau de două ori pe zi, era tăcută în timpul meselor în doi, ca un vorbitor de sanatoriu. Orele dejunului și ale mesei erau punctual respectate. Programul meselor, fără surprizele explozive din pachete ale domnului Deleanu, era monoton ca al pensionarilor care duc regim. Pace pretutindeni. Acalmie. Treptat, casa se îmbibase de tăcere ca de un fel de umezeală. Se făcea zilnic amănunțită curățenie în toate odăile, dar nu mai erau flori, nu mai vibra unda de viață pe care-o lăsa tinerețea rîzînd, vorbind și respirînd. Și nu mai era dezordine. Mobilele, zilnic la fel așezate, adormiseră somn greu. Razele de soare, prin perdele, luminau în suluri ca în bisericile goale. Pasul răsuna prea tare, prea solemn. Tic-tacul ceasornicelor și al pendulelor domina tăcerea ca în casele bătrînești.

Și zidurile exterioare se îngreuiaseră parcă. Era o înclinare în ele ca în corăbiile părăsite. Plopii care hotărni-

[1] Șerban Cioculescu, *Viziunea arhitectonică la G. Călinescu*, *Variații critice*, București, EPL, 1966, p. 399.

Scanned with OKEN Scanner

ceau ograda și grădina înspre stradă, giganți, dădeau casei tăcute o reculegere mortuară, o umbră de fatalitate."

Casa copilăriei are alte valențe pentru „copilul găsit" decît pentru „bastard". Dacă ilegitimele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu creează la început turbulență în viața casei, precum Mika-Le, ele tind în realitate spre integrarea în căminul familial, fie sub aripa ocrotitoare a unui membru al clanului, fie devenind ele protectoare și reconstruind căminul familiei, așa cum vrea să facă Nory. Pendulațiile între căminul adevărat și casa unde buna Lina își primește fiica doar de complezență o împing în cele din urmă pe Sia la un sfîrșit tragic. La Ionel Teodoreanu firile bastardice însă iau o altă atitudine față de casă. În timp ce Monica dorește mereu întoarcerea spre casa copilăriei și spre familia care o crescuse, Olguța are un ideal diferit. Toastul domnului Deleanu la logodna Monicăi atinge problema relației cu casa copilăriei din unghiul patern al capului familiei : „Te-am crescut și te-am iubit ca pe copiii noștri, și singura noastră durere era că într-o zi vei pleca din casa noastră, cum pleacă toate fetele de la părinți, măritîndu-se. Viața a hotărît să fim cruțați de această despărțire, căci nevasta lui Dănuț nu poate să plece din casa părinților săi adoptivi. Iată de ce astăzi, îți spunem din nou, cu inima plină de o îndoită bucurie : bun sosit în casa ta!" Firile bastardice nu se pot însă afirma decît rupîndu-se din casa copilăriei, nu-și pot făuri viitorul decît lăsînd-o în urmă. Olguța ia ferm, deși cu durere, hotărîrea de a se smulge de lîngă ai ei : „Astfel, prin voia mormintelor și scriptura vieții, copilul cel mai iubit al domnului Deleanu, părăsind căminul părintesc, se îndrepta dincolo de pragurile blînde, după ultimele stele verzi ale neamului Dumșa..." Autorul găsește o metaforă sugestivă pentru acest proces de desprindere : „Pe latul pervaz al unei ferestre deschise — acolo unde iarna stau glastrele cu flori, și vara uneori, captivă-n pînze de păianjen, o stea tremură — era Olguța. Mai mult în noapte decît în casă, pe aerianul pervaz, ca într-o luntre. Ședea ghemuită, cu genunchii duși la bărbie și obrajii strînși în pumni. Aparținea casei părintești în măsura în care rîndunelele de subt streașină-i aparțineau." Această poziție intermediară între casă și lumea largă se continuă, justificîndu-se din spațial în temporal. Olguța îl iubea pe Vania „...desprin-

să din trecut, dăruindu-i toate zilele viitorului, zilele acele drepte, zvelte, necunoscute ca oștenii subt armuri, cu viziera căștilor lăsată — dar pe departe răspîndind viteaza lor tresărire în fața vieții".

La Otilia, ca și la Olguța, ruperea de casă și de familie ia forma fugii și a secretului, dar cu o mai mare întemeiere decît în *La Medeleni*, din cauza morții lui moș Costache, rezervei lui Felix și stării conflictuale cu clanul Tulea.

În *Doctorul Taifun*, casa exprimă condiția de întreținută a femeii : „... o casă nouă cu puține lucruri în ea și din două epoci diferite, din epoca unei existențe strîmtorate și din zilele unui trai mai înlesnit, care începea acum". Dar printr-o simplă notație, casa indică și psihologia femeii tiranizate de un soț odios, căruia se luptă să-i refuze intimitatea : „Floreal se retrase în odăița de alături, închise ușa de la mijloc și, poate din obișnuință, o întări cu un zăvor ascuns".

Lui Fred doamna T. i se relevă prin intermediul casei pe care i-o mobilează cu gust, cu o intuiție feminină care nu dă greș și cu mult spirit de observație, calități care-l determină pe erou să considere că femeia se potrivește perfect cu acest decor. Totodată, dorința iubitei de curățenie de claritate, i-o dezvăluie mai bine camera în care locuiește ea, deși încăperea este cu totul diferită de garsoniera cu mobilier cubist pe care i-o vînduse. Rafinata simplitate a acestei camere exprimă clar psihologia femeii superioare : „Să fiu cu ea diseară, în dormitorul fără mobilă, fără covoare, ca o cameră în care azi te-ai mutat, numai cu un pat alb și o mescioară joasă, fără șifonier pentru haine — căci se dezbrăca într-o odaie alăturată în care erau dulapurile și masa de toaletă, după ce ieșea din baie".

Strada nu-i nici ea un simplu fundal, ci îndeplinește uneori funcția de simbol social ori erotic. Ne vom mărgini doar la cîteva exemple. La Camil Petrescu plimbările pe stradă oferă momentul de armonie ori de regăsire ale cuplului. În *Ultima noapte...*, la început, cînd Ela prețuiește înălțimea morală și dezinteresarea materială a soțului ei, după discuția de la unchiul Tache, „la colțul străzii Batiște, fără să se sinchisească de cineva, relatează naratorul, nevastă-mea mi-a dat, cu buze moi, sărutul făgăduit la masă. L-a prelungit ca să treacă în el o bună parte din sufletul ei înduioșat

Scanned with OKEN Scanner

de admirație". Dar și după o temporară despărțire însoțirea pe stradă a femeii fie în urma unei întîlniri fortuite ca în *Ultima noapte...*, fie provocate ca în *Patul lui Procust*, exprimă o comuniune a cuplului.

Ultima trecere pe Calea Victoriei a Anei Mereuță e în realitate un drum mult mai lung, drumul spre îngroparea în provincie, al pierderii iluziilor. Tot strada ne oferă în *Craii de Curtea-Veche*, prin apariția Penei Corcodușa, esența și oracolul decăderii în infernala sarabandă a nopții bucureștene.

Strada patriarhală a Bucureștiului nocturn reflectă în *Donna Alba*, cu acuitate, psihologia personajului masculin, veșnica pîndă și urmărire a femeii misterioase — idealul sentimental și social — femeie care tot apare din întuneric și dispare iar, semnificativ, în tenebre : „Dar și-au făcut apariția două siluete în costume închise. În lumina mare pe care a împroșcat-o brusc felinarul mortuar (și care întărește negura din ungherul meu) le pot vedea bine. E doamna Smaralda, cu fiica ei. Pornesc amîndouă spre ieșire, amîndouă înalte și drepte, și doamna Smaralda se sprijină în bastonul negru, care nu face nici un zgomot pe pavaj. Le văd cum se îndepărtează, și mijlocul prelung al doamnei Alba mă tulbură și mă fascinează. E într-un *tailleur* închis care-i îmbracă strîns șoldurile și parcă se opune mișcării coapselor, ce se întipăresc în necurmat mulaj. Dacă nu m-ar paraliza în ungherul meu acest felinar sumbru, care împroașcă totuși o lumină atît de puternică, de-un verzui straniu, ametit ca de vis hipnotic, m-aș fi luat după dînsa. Au dispărut după zidul puternic al casei, în lumina care s-a aprins acum în față. Felinarul de lîngă mine s-a stins apoi brusc, prăbușindu-mă în noapte și în neputință. Dar pe după negrele săgeți ale gardului de fier, ca pe lîngă un șir încremenit de lăncieri medievali, cele două siluete negre îmi apar iarăși ; au apucat-o la dreapta pe ulița boierească, de bună seamă către vreo casă vecină de vreme ce au pornit-o pe jos. Dau acum drum piciorului nerăbdător, pentru că s-a stins și felinarul din față, și le revăd în fundul uliței asfaltate și tăcute, negrii cărbuni mișcători topindu-se în strălucirul vag, vărsat de lampioanele trotuarelor. Și nu pot rezista ispitei de a-mi lăsa pasul într-acolo : simt nevoia aprigă de a revedea, nevăzut și umil, superbul mijloc îmbrățișat de taiorul maestru, pul-

Scanned with OKEN Scanner

pele rochiei zbătîndu-se să zăgăzuiască ochilor muritori indiscreția formelor ucigătoare, care dau să-și arate splendoarea. (...) Au dispărut acum : într-o curte ? nu... într-o stradă ! așa că pot porni în voie cu graba cea mai mare. Dar nu le mai găsesc ; în schimb găsesc foarte aproape o altă gură de stradă deschizîndu-se, într-aceasta pe care am ajuns-o. De aci le văd bine iarăși ; și-au schimbat alura acum, pășesc repede și discută animat. Bastonul doamnei Smaralda se desprinde și recade în tact repede la pămînt : e o energie și o tinerețe întreagă în doamna Smaralda, în chipul cum ea înaintează, în chipul grozav de animat cu care vorbește fiicei sale ; și fiica sa n-o mai întrerupe, o ascultă, pe gînduri, înaintînd repede, vertiginos. Le aștept să intre adînc în negura de departe, pentru a mă avînta în lumina felinarului în care ele au înotat pînă acum. Și traversez această zonă trădătoare din cîțiva pași săltați ; calea e puțin întoarsă, le pierd, pentru a le revedea iarăși înaintînd și mai repede și mai decise parcă în aria unei alte roate de lumină. Calea se încovoaie acum mereu, și ele merg așa de repede, că nu mai găsesc nici o piedică s-o iau la rîndu-mi la picior."

În romanele mahalalei, strada ca și casa e spațiul de desfășurare a vieții. În celelalte proze ample ea are o funcție, de cele mai multe ori, conjuncțională, de tranziție, în cadrul diegezei sau de spectacol ce definește psihologia eroilor. De aceea, e adesea privită din exterior (clădire, automobil, birjă). În *Craii de Curtea-Veche* priveliștea pestriță a străzii, ca și vorbele Penei Corcodușa, atinge pe eroi în vălmășagul existenței de noapte a orașului, deși se află în birjă, la mare distanță socială de haimanalele străzii.

Îndrăgostirea Norei de Paul din *Accidentul* e sugerată de schimbarea peisagistică. După prima noapte petrecută cu bărbatul aproape necunoscut, cînd privește pe geam, femeia are la început tendința să descopere decorul familiar al străzii pe care-l vede zilnic din casa unde locuiește. Schimbarea de decor marchează mutația ei sufletească.

Se pot face, evident, nenumărate observații pe această temă. Noi ne-am oprit numai la cîteva fenomene care să precizeze funcția orașului în caracterizarea personajelor feminine din romanul citadin, și la rolul jucat de mediul urban în relația dintre parteneri în cadrul cuplului.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Față de romanul rural interbelic, cu precădere social, romanul citadin, prioritar familial și erotic, făurește o tipologie feminină mult mai amplă care îl pune pe același plan cu romanul universal al perioadei dintre cele două războaie. Diversitatea metodelor de construcție a personajului deschide în ultimă instanță o cale proprie de dezvoltare în creația figurilor feminine, depășind în prozele ce se vor clasice, precum a lui Călinescu și Sadoveanu, structura balzaciană și dînd obiectivitate analitismului unor proustieni, precum Camil Petrescu. Șerban Cioculescu, într-o cronică la *Jar* de Liviu Rebreanu, considera că acest roman pune din nou chestiunea valorii actuale a nucleului social care este femeia.

Spre deosebire de decăderea economică ce provoacă destrămarea clanurilor din cea mai mare parte a celebrelor saga occidentale ori de conflictele socio-morale diverse din ciclurile tolstoiene și dostoievskiene, socio- și psihodramele din romanul citadin românesc au de obicei ca motor personajul feminin în atingerea lui cu erosul. Chiar într-o cronică de familie atît de complexă cum e ciclul Hallipilor, evenimentele și mutațiile au la bază problemele unei feminități frustrate în plan erotic. Și în *La Medeleni*, alt roman ciclic, decăderea economică trece pe planul doi și iubirea e fermentul principal în soarta conacului și a clanului. Dar ciclurile de familie sînt rare în literatura română interbelică, iar romanul scurt devine tot mai mult unul de dragoste, avînd în centru unirea sau dezbinarea cuplului. Rebreanu pledează — cum am arătat — împotriva pudibonderiei, pentru verism în prezentarea relației erotice. Călinescu afirmă ca o concluzie în *Poezia realelor* (1948) : „Problema sexualității este capitală într-o literatură, totul pivotînd în jurul ei". Marian Papahagi, în postfața la una din edițiile romanului *Cartea nunții*, comenta acest punct de vedere : „Într-adevăr, reprezentarea tipologiei feminine poate fi indicativă în multe direcții ; literatura romantică, de pildă, se poate ordona tocmai în funcție de acest criteriu și același lucru e valabil și pentru perioade mai apropiate de noi.»[1] În tendința de a des-

[1] G. Călinescu, *Cartea nunții*, Postfață și bibliografie de Marian Papahagi, București, Editura Minerva, 1978, p. 292

Scanned with OKEN Scanner

chide cale aprofundării psihologiei feminine, care, evident il preocupa în domeniul romanului. G. Călinescu remarca într-un articol despre Liviu Rebreanu, existența unui anumit „fond instinctiv" în romanele românești, cu implicații chiar asupra reprezentării tipului feminin: femeia nu e inferioară dar nu e încă „virilizată", n-are adică apetiții intelectuale și „eroii tuturor romanelor românești se dedau cu ea la operațiuni lipsite de orice complicații cazuistice [1]. Totuși romanul citadin al deceniului patru care pune problema comuniunilor fizice și intelectuale ale cuplului se distinge deja prin interesul pentru feminitate și pentru misterul feminin ca fenomen complex. De aceea, dincolo de deosebirea de vederi estetice, de specific al artei românești și de ierarhizare valorică a operelor romancierilor români interbelici, este posibilă o serializare a eroinelor, desigur cu o anume schematizare proprie oricărei clasificări.

Apare în proză nudul feminin cum subliniază N. Manolescu, scriind despre romanele lui Camil Petrescu. Dar totodată reiese că fără inteligență și sensibilitate, trupul femeii își pierde atractivitatea.

În genere, femeile romanului interbelic sînt intelectuale (cu studii sau autodidacte), au sau tind să aibă o profesie, pentru că altfel nu pot pretinde nici la independență materială și socială, nici la libertate sentimentală. Bovarismul lor — tînjire păstrată în granițele purității — se naște cel mai adesea din nesatisfacerea unor aspirații conforme cu cultura lor într-un mediu meschin ori de false valori. E limpede că tendința de schimbare a condiției sociale, de practicare a unei meserii, indică o mișcare de emancipare care, dacă (în afara ciclului *În preajma revoluției*) nu are un caracter politic și uneori nici măcar conștient, evident există. Ușor ironizată în ciclul Hallipilor sau în *Cartea nunții*, această tendință trezește totuși respectul personajelor masculine din majoritatea romanelor.

Mai puțin direct, deoarece — cu cîteva excepții — e trecută îndeobște prin subiectivitatea eroilor, se conturează psihologia feminină. Ea transpare uneori alta decît ar vrea s-o prezinte naratorul, datorită structurii romanului care, asimilînd voluntar sau involuntar tehnici dostoievskiene,

[1] G. Călinescu, *Ulysse*, București, E. P. L., 1967, p. 66

Scanned with OKEN Scanner

proustiene, gidiene, într-o formulă proprie, atinge profunzimi și nuanțe sufletești ce trec de granița tezistă. Trebuie semnalată în această direcție și contribuția scriitoarelor care aduc unele lumini în dezvăluirea feminității — și a celei influențată de patologie la o clasă în declin (precum în opera Hortensiei Papadat-Bengescu) și — mai puțin viguros trasată — a celei obișnuite, precum în romanele Cellei Serghi.

Absorbția în structura narativă a cuceririlor științifice în psihologie, filozofie, anatomie și medicină sau a artelor frumoase dă un nou impuls analizei feminității, un nou caracter intuiției portretistice și stilului. Personaje feminine memorabile ale prozei noastre interbelice se impun și în cadrul tipologiei mitice, clasice și în cea modernă socială și psihologică și imprimă un ritm accelerat căutărilor estetice în domeniul romanesc din epocă.

Pe traiectoria spre ființa complementară, inițierea erotică se-nsoțește, de cele mai multe ori, cu cea culturală, estetică. Dar personajul pygmalionic masculin fuge, adesea, de prea reușita lui Galatee.

În aria tipologiei feminine se remarcă orfana care-fie energică, cîteodată chiar agresivă, fie dezarmată, căutînd protecție-se zbate să-și croiască drum în viață. Dealtfel locul central în roman îl ocupă, în genere, eroina singură pe lume (fată, divorțată, văduvă), nevoită să lupte împotriva vicisitudinilor existenței.

Stimulînd sondajul sufletesc al eroului, personajul feminin are rol substanțial în propulsarea analizei psihologice ca modalitate romanescă.

Multitudinea de căi pentru conturarea personalității femeii, atît cele lirice și descriptive, cît și cele introspective, întîlnite curent — desigur în tonalitatea specifică a fiecăruia — la toți prozatorii perioadei interbelice, modernizează și îmbogățește arta portretistică în romanul românesc.

Prin structura ei socio-psihică și mentalitatea de citadină, eroina prozei ample, favorizează, îndeobște, în lupta de idei și curente din epoca 1918-1944, luările de poziție anti conservatoare, umanitare, dînd dovadă-uneori neacceptat de partener-de un solid simț al realității.

Printr-o astfel de structură, tipurile feminine românești, în special cele de femei superioare, contribuie la durabilitatea și dezvoltarea romanului ca formă literară. Claude Pré-

Scanned with OKEN Scanner

vóst, pornind de la aserțiunea lui Thomas Mann despre „democrația congenitală" a romanului, riposta criticilor literari care susțineau că există o criză a genului proteic: „Dacă e adevărat că romanul, democrația și umanismul sînt legate între ele, nu e oare posibil să considerăm atunci că romanul «structurat» (ceea ce nu înseamnă că vrem să impunem modelul balzacian) trebuie să fie o achiziție durabilă pentru omenire? Bineînțeles că această permanență nu implică stagnare".[1]

Multe din eroinele romanului dintre cele două războaie își găsesc succesoare sau personaje-replică în perioada de imediat după 23 August 1944 și pînă în contemporaneitate. Ann din *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian e o ripostă dată pictoriței Ann din *Accidentul* de Sebastian. Cu sau fără voie, Suzy din *Cel mai iubit dintre pămînteni* de Marin Preda pare urmașa Daniei din romanul lui Holban. Paul Georgescu o actualizează în mod voluntar pe Otilia în *Solstițiu tulburat*, ca o veșnică întruchipare a imprevizibilului feminin — ceea ce Nicolae Manolescu numește un fel de demonstrație de tipul variațiunii pe temă dată.

Exemple din literatura actuală ar mai fi destule dar ar depăși sfera prezentului eseu.

Oare de-a lungul periplului pe care l-am făcut s-a deconspirat misterul și eternul feminin, întruchipat de eroinele romanului interbelic? Poate, o parte, cea care ținea de imaginația și subiectivitatea eroului, a scriitorului, a unei mode, a unei epoci. Poate, într-o anume măsură, tendința către mitizarea și mistificarea acestui enigmatism. Dar nu și ceea ce ține de specificul feminin, de acele date biologice și psihologice ce alcătuiesc incontestabila alteritate între sexe, alteritate care însă nu împiedică egalitatea în drepturi și stabilirea unui echilibru între bărbat și femeie ci — dimpotrivă — constituie o bază de armonie, de realizări comune pentru propășirea societății umane.

---

[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* Ed. cit., vol. III, p. 227.

[1] Claude Prévost, *Problemès actuels du roman.* Essai de bilan provisoire, în culegerea de studii de diverși autori *Destins du roman* a revistei *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, Apud Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Ed., cit., p. 446.

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, femei superioare ori idealuri feminine, „fete în floare" și amante pătimașe, iubite, soții, tinere mame, exponente ale unor diverse medii sociale citadine, adică Otilia și Ioana, Mădălina și Daria, Monica și Olguța, Sabina și donna Alba, Nuța și Fana, Lina, Floreal, precum și atîtea altele, dețin taina eternei tinereți, făcînd să viseze nostalgic ori să mediteze rodnic pe cititorii și creatorii de roman de ieri, de azi și — sîntem siguri — de mîine.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Introducere	5
Precedențe	14
Mituri	30
Vîrste, categorii, tipuri	45
Cuplul și clanul	81
Mister, secret, capriciu	105
Vocea rațiunii, chemarea trupului și nevoile sufletului	138
Modele și portrete	178
Arte frumoase și arte menajere	264
Orașul	285
Încheiere	307
Résumé	313
Indice de nume	321

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Dans le roman roumain d'entre-deux-guerres, comme dans toute la littérature contemporaine universelle, on accorde une place à part au mystère de la féminité, à la femme enveloppée plus ou moins du voile de l'énigme que les écrivains essaient de transformer en mythe ou de vider des significations de celui-ci. L'éternel féminin et le mystère sont devenus le noyau de la notion de féminité dans la sphère des mythes. Dans *Archetypal pattern in poetry. Psychological studies in Imagination*, M. Brodkin, en montrant le rapport entre les exigences de l'archétype et le plaisir esthétique estime que l'éternel féminin représente l'une des exigences de l'archétype. Simone de Beauvoir affirme que les différences génétiques-endocrines entre les sexes ne suffisent pas pour définir la féminité qui est une notion culturelle et non pas un donné naturel *(Tout compte fait)*.

Depuis toujours, la littérature s'est approchée plus ou moins consciemment de la cristallisation dans des personnages de l'éternel féminin. Mais le mystère de la femme, en tant que facteur de la structure narrative, apparaît surtout dans le roman moderne, où, le plus souvent, il met en mouvement l'action.

Dans la littérature, jusqu'au XIX-è siècle — quoique plus nuancée dans l'oeuvre de Racine, de Shakespeare et de Dante — l'image de la femme est présentée unilatéralement, soit bénéfique, soit maléfique. Une dynamique du dysphorique et de l'euphorique impose sa présence dans l'oeuvre d'art. Cette dynamique se manifeste dans le roman surtout sur le plan social, en visant la condition de la femme dans la société. Nancy C. Miller, en analysant dans *The he-*

roine's text la prose française et anglaise du XVIII-e siècle reconnaît comme texte euphorique celui dans lequel l'héroïne s'élève d'une condition humble et s'intègre dans la société et comme texte dysphorique celui dans lequel l'héroïne subit la défloration, la dépossession des biens ou, écrasée, elle tombe en proie de la mort. Plus l'on avance vers le domaine du roman moderne, plus cette dynamique devient complexe.

L'épopée chevaleresque et l'art de la Renaissance offrent le plus souvent une image idéale de la femme. Elle est le but et l'appui du héros dans sa vie guerrière ou errante. Dans le romantisme, cette conception connaît — conformément à l'étude de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* — un processus d'abstraction, parce que le héros romantique, incapable de distinguer les individualités, désire l'Eternel féminin et non pas une femme quelconque. La vision de la femme sans individualité se conserve encore dans le roman réaliste soit sous la forme de la femme idéale, soit sous celle d'une typologie de l'héroïne-victime. Une telle perspective est retrouvée même dans les interprétations littéraires psychanalytiques de Freud, d'après qui, les trois boîtes du *Négociant de Venise* expériment l'unicité prismatique du personnage féminin dans trois hypostases : la mère, l'amante et la mort.

Mais, généralement, dans le roman et dans le drame du XIX-e et du XX-e siècle, le réalisme exige une individualisation graduelle de l'héroïne, engagée dans des conflits qui déchirent le couple et le clan. On ajoute à la notion de „femme" et de „féminité", celle de „féminisme". L'héroïne devient un personnage-plaidoyer pour l'émancipation de la femme dans l'oeuvre de Ibsen, de George Sand, de Balzac ou de Dickens. Sans perdre totalement les données de l'archétype, ni de la dichotomie bien/mal, le personnage du roman réaliste ou naturaliste, en agissant sur le plan social et historique, acquiert des marques d'une plus forte individualisation. Petit à petit, celles-ci s'enrichissent du point de vue biologique et du tempérament, arrivant jusqu'au pathologique. La plaidoirie contre la transformation de la femme en victime, plus ou moins ouverte dans l'oeuvre de Balzac, de Zola, de Flaubert, de Tolstoi et de Turgheniev, cède de plus en plus la place aux conséquences du conditionnement social dans la sphère du psychologique, sondées d'une manière analytique par Dostoievski, Proust ou Gide.

Ce court compte rendu des problèmes posés par le personnage féminin au cours de l'évolution de la littérature représente le point de départ de cet essai, en indiquant des perspectives d'où le matériel de notre étude puisse être analysé.

Scanned with OKEN Scanner

L'auteur se propose de faire une investigation sur les types des personnages féminins d'un nombre de romans roumains représentatifs pour la période d'entre-deux-guerres [1], romans qui, d'une part, cherchent à déchiffrer, d'autre part, à cacher le mystère de la femme dans une dialectique subtile, toujours renouvelée, qui joue un rôle prépondérent dans le développement du genre protéique.

L'objet de notre étude est limité au roman citadin qui, en surprenant avec acuité la dissolution du couple et la crise de la famille bourgeoise de la période 1918—1944, met plus clairement en évidence la place de la femme dans la société capitaliste et les conceptions caractéristiques de l'époque sur la nature et sur la capacité du „sexe faible", en trouvant les moyens de créer des personnages féminins remarcables.

Après la chapitre *Précurseurs* qui met en évidence l'existence des germes d'une typologie féminine dans les romans roumains parus à la fin du XIX-e siècle et au début du XX-e siècle, le livre se divise en deux parties distinctes. La première, comprenant les chapitres : *Mythes, Ages, catégories, types, Le couple et le clan, La voix*

---

[1] F. Aderca, *Madmoiselle de la rue Neptun, L'homme décomposé (Domnișoara din strada Neptun, Omul descompus)*, C. Ardeleanu, *Le diplomate, le tanneur et l'actrice (Diplomatul, tăbăcarul și actrița)*, T. Arghezi, *Lina, Les yeux de la Vierge Marie (Ochii Maicii Domnului)*, Hortensia Papadat-Bengescu, *Les Hallipa (Ciclul Hallipilor)*, Mateiu Caragiale, *Les Seigneurs de Curtea-Veche (Crații de Curtea Veche)*, G. Călinescu, *Le livre des noces, L'énigme de Otilia (Cartea nunții, Enigma Otiliei)*, Mircea Eliade, *Maitreyi, Noces dans les cieux (Nuntă în cer)*, Gala Galaction, *Le Docteur Taifun (Doctorul Taifun)*, Anton Holban, *Une mort qui ne prouve rien, Jeanne, Les jeux de Dania (O moarte care nu dovedește nimic, Ioana, Jocurile Daniei)*, G. Ibrăileanu, *Adela*, Eugen Lovinescu, *Cheveu coupé en quatre, Diana, Accord final (Firu-n patru, Diana, Acord final)*, Gib Mihăescu, *Donna Alba, Le Bras d'Andromède (Brațul Andromedei)*, Camil Petrescu, *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre, Le lit de Procuste (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust)*, Cezar Petrescu, *Calea Victoriei, Ville patriarcale (Oraș patriarhal)*, Liviu Rebreanu, *Ciuleandra, Adam et Eve, Braise (Jar)*, Mihail Sadoveanu, *Le cas de la petite Eugénie Costea, La ville où rien ne s'est passé (Cazul Eugeniței Costea, Locul unde nu s-a întîmplat nimic)*, Mihail Sebastian, *L'Accident, La ville aux acacias (Accidentul, Orașul cu salcîmi)*, Cella Serghi, *La toile d'araignée (Pînza de păianjen)*, C. Stere, *A l'approche de la révolution (În preajma revoluției)*, I. Teodoreanu, *A Medeleni, Le Secret d'Ana Florentin, La jeune fille de Zlataust, Le Noël de Silivestri, Lorelei (La Medeleni, Secretul Anei Florentin, Fata din Zlataust, Crăciunul de la Silivestri)* G. M. Zamfirescu — *Le terrain vague à l'amour (Maidanul cu dragoste)*.

Scanned with OKEN Scanner

de la raison, l'appel du corps, les besoins de l'âme, a comme but d'éclaircir les composants de la féminité chez les personnages du roman d'entre-deux-guerres et de les grouper dans une typologie féminine sociale, pshychologique et de tempérament.

La deuxième part, composée par les chapitres : *Modèles et portraits, Beaux arts et arts ménagers, La ville*, s'occupe de l'art du portrait, en y insérant les conceptions esthétiques des écrivains et les moyens qu'ils ont employés dans la réalisation du personnage féminin.

Si un nombre de romans roumains parus à la fin du XIX-e siècle et dans les premières années du XX-e siècle [1] esquisse une typologie féminine, aucun de leurs personnages ne possède le mystère authentique ou soupçonné qui caractérise les heroïnes du roman d'entre-deux-guerres. Les faits et les gestes des femmes de ces oeuvres du début ont une logique facilement décelable ; même lorsqu'ils sont provoqués par la passion ou par la folie, leurs réactions psychologiques témoignent d'une vigoureuse prise à la réalité.

Depuis 1920, le mystère de l'héroïne du roman devient de plus en plus un trait inéluctable de l'éternel féminin, soit qu'il se présente sous la forme d'un énigme déchiffré jusqu'à la fin, comme dans *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre (Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război)* de Camil Petrescu, où la destruction du mystère se base sur les certitudes du personnage masculin en ce qui concerne la moralité de la femme, soit qu'il se présente comme une magie de la personnalité, comme dans *L'Enigme de Otilia (Enigma Otiliei)* de George Călinescu ou dans les romans de Anton Holban et de Mihail Sebastian. Au fur et à mesure que le mystère de la nature féminine devient plus profond, jusqu'à la transformation de la femme dans une énigme vivante, le roman d'entre-deux-guerres arrache le voile qui couvrait autrefois pudiquement les relations sexuelles. Les jeux de l'amour et du hazard perdent de leur candeur et de leur sentimentalité et aboutissent aux fixations érotiques et aux violentes confrontations, en dévoilant des graves vérités de l'abîme du conscient et du subconscient.

Dans *Les Aspects du mythe*, Mircea Eliade affirme que la passion moderne pour le roman trahit le désir d'écouter beaucoup de contes mythologiques désacralisés ou seulement camouflés sous des

---

[1] Dimitrie Bolintineanu, *Hélène*, Nicolae Filimon, *Les parvenus de jadis et d'aujourd'hui (Ciocoii vechi și noi)*, Ion Slavici, *Mara*, Al. Vlahuță, *Dan*, Duiliu Zamfirescu, *Les Comănești (Ciclul Comăneștenilor)*.

Scanned with OKEN Scanner

formes profanes. Dans la typologie féminine du roman d'entre-deux-guerres on remarque l'apparition de certains mythes antiques (Electre et Phèdre dans l'oeuvre de Sadoveanu), bibliques (Eve ou Marie de Magdala dans l'oeuvre de L. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Gala Galaction), folkloriques (le motif du „sylphe" dans l'oeuvre de M. Eliade et M. Sebastian), insérés, dans la plupart des cas, dans la vie contemporaine. Parallèlement, se constitue une mythologie moderne représentée par des personnages féminins (le mythe de la vedette de cinéma ou celui de la lauréate du concours de beauté dans les romans de Cezar Petrescu). Le thème mythologique de l'initiation revêt l'aspect de la recherche de l'être complémentaire. Bien souvent l'initiation érotique est étroitement liée à l'initiation culturelle, esthétique. L'homme assume le rôle de Pygmalion, mais maintes fois son caractère faible ou son orgueil excessif le rendent incapable de supporter les succès de sa Galatée et il trouve des prétextes pour l'abandonner.

En tenant compte du développement du roman de famille à cette époque-là, il est normal que les écrivains dirigent leur attention vers la femme en tant que pivot dans la structure du clan. A la différence des mères monstrueuses, présentes surtout dans la prose française (de *Poil de Carotte* de Jules Renard jusqu'aux romans d'Hervé Bazin) dans le roman roumain, à de rares exceptions près, l'image de la mère est assez terne. Ses fonctions bénéfiques ou maléfiques sont prises par d'autres membres de la famille. Les premières, par la grand-mère ou par la nourrice, les autres, par la tante ou par la marâtre. Le plus souvent, les héroïnes sont des orphelines. Filles illégitimes dans les romans de Hortensia Papadat-Bengescu, à l'hérédité chargée, elles font de leur mieux pour être assimilées par le clan. Dans l'oeuvre des autres romanciers leur état civil contribue à la révélation de sa fragilité, du besoin de protection.

Bien que dans presque tous les romans la femme mariée et l'hétaïre apparaissent, la place centrale et d'habitude occupée par l'héroïne seule au monde — la virege, la femme divorciée ou veuve — qui lutte contre les vicissitudes de l'existence. Si dans les romans de Hortensia Papadat-Bengescu le couple est dominé par le clan et aspire à l'harmonisation avec celui-ci, on observe, généralement, dans l'évolution du roman d'entre-deux-guerres, un écart de plus en plus profond du couple de la vie du clan.

En dépit du fait qu'ils ont encore des réticences en ce qui concerne l'émancipation de la femme, les prosateurs du temps respectent et estiment l'héroïne qui travaille, qui affirme sa personnalité, qui se manifeste dans le domaine des arts.

Scanned with OKEN Scanner

L'idéal féminin, héritage tardif du romantisme continue à être conservé dans certains romans, mais il perd une grande partie de son inaccessibilité et de son abstraction. Il coexiste avec le personnage représentant le femme supérieure, sans s'identifier pourtant avec celui-ci.

Les héroïnes qui incarnent l'idéal féminin, soit qu'elles sont tendres ou soumises, soit nobles ou fières, suivent fréquemment une trajectoire euphorique, tandis que les femmes intelligentes, douées, sont le plus souvent abandonnées, poussées vers le suicide. Cette situation subit des changements à peine perceptibles dans les romans de C. Stere, de A. Holban et de M. Sebastian qui défendent ou acceptent sincèrement l'idée de l'égalité entre les sexes.

Parmi les héroïnes du roman d'entre-deux-guerres, nombreuses sont celles qui ont ou qui essaient d'exercer un métier, en arrivant à la conclusion que c'est leur seule possibilité de gagner leur droit a l'indépendance matérielle et sociale et à la liberté sentimentale. Leur bovarysme qui ne dépasse pas les frontières de la pureté, exprime, d'habitude, l'inadaptabilité, l'insatisfaction lorsque leurs aspirations généreuses, leur vocation artistique et leur amour sont etouffés par un milieu mesquin où dominent la corruption et l'imposture. La définition de la psychologie féminine est encore redevable au point de vue de l'homme, à la mentalité de l'époque sur le rôle de la femme dans la société, même dans les romans des femmes-écrivains. Mais les traits spécifiques de cette psychologie sont pourtant transparents, en dépassant parfois l'intention des narrateurs.

En analysant les dates biologiques, morales, géographiques qui entretiennent le mystère de la feminité, en les délimitant du secret et du caprice, l'auteur de cet essai tire la conclusion que, dans n'importe quelle interprétation explicite, l'éternel féminin conserve une certaine dose d'ineffable qui entré dans la structure des héroïnes du roman d'entre-deux-guerres comme un trait presque général, mais aussi profondément lié à leur personnalité.

Tous les écrivains examinés se dressent contre la pudibonderie qui apparaissait dans le roman d'avant. Le critique littéraire Nicolae Manolescu affirme que le nu féminin apparaît dans le roman de Camil Petrescu, mais aussi dans la prose de G. Călinescu, de Anton Holban et de Mihail Sebastian. Il souligne en même temps que la beauté corporelle ne vaut rien s'il lui manque l'intelligence et la sensibilité.

L'absorbtion dans la structure narrative du roman des conquêtes, de la science dans le domaine de la psychologie, de la philosophie,

Scanned with OKEN Scanner

de la médecine, de l'anatomie, de l'esthétique, donne une nouvelle impulsion à l'analyse de la féminité; augmente l'intuition artistique et contribue à la diversité du style.

L'auteur de cette étude commence à analyser l'art du portrait tenant compte des confessions des romanciers concernant le modèle de la réalité qui leur a inspiré le personnage féminin de l'oeuvre. Ces confessions lui ont permis de faire une série de remarques sur la psychologie littéraire concernant l'image des écrivains. Après avoir fait une énumération des modalités de réaliser le portrait, modalités retrouvées dans la majorité des romans (portrait physique, portrait moral, la fonction du miroir, du tableau, de la photo, sondage intérieur, lettres, nom propre, langage et silence, détail vestimentaire, de nutrition, de moeurs, de comportement), on insiste sur le rôle des arts dans le dévoilement de la personnalité de la femme. La réceptivité à l'art (musique, peinture, sculpture, littérature) représente un teste qui confirme ou infirme la sensibilité, l'originalité et surtout la féminité de l'héroïne. Le dernier chapitre analyse l'ambiance de la ville qui a, elle aussi, une influence pas du tout négligeable sur l'esprit du personnage féminin, en lui déterminant parfois le destin. Par sa constitution socio-physique et par sa perspective sur la vie de la ville, l'héroïne de la prose d'entre-deux-guerres favorise, dans la plupart des cas, dans la lutte d'idées et de courants de la période 1918—1944, les prises de position anti-passéistes humanitaires, en témoignant — souvent contre la désir du partenaire et inaccepté par celui-ci d'un fort sens de la réalité.

Si, peut-être, l'essai réussit à dévoiler cette partie du mystère et de l'éternel féminin, qui appartiennent à l'imagination et à la subjectivité du narrateur, à une mode, à une époque, les personnages féminins du roman roumain d'entre-deux-guerres conservent, naturellement, cette partie du mystère déterminée par les coordonnées biologiques et psychologiques qui certifient la différence incontestable entre les sexes, différence qui n'entrave pas l'égalité en droits et l'établissement d'un équilibre entre l'homme et la femme, mais au contraire, constitue une base d'harmonie, de réalisations communes pour la prospérité de la société humaine.

Traduit du roumain par
IOANA TRICULESCU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

A

Aderca, Felix : 36, 37, 78, 113, 128, 160, 233, 234, 235, 247, 273, 279, 284, 289, 291, 298
Agârbiceanu, Ion : 23
Alain - Fournier (Henri - Alban Fournier) : 87, 278
Alexandrescu, Sorin : 153
Ardeleanu, Carol : 78, 276, 298
Arghezi, Tudor : 31, 33, 35, 46, 60, 68, 208, 236, 273, 274, 298
Argintescu, Ion : 187
Aricescu, Constantin D. : 58

B

Bach, Johann Sebastian : 59, 66 84, 85, 261, 279, 284
Bachelard, Gaston : 118, 132, 133, 267, 299
Balotă Nicolae : 116
Balzac, Honoré de : 8, 9, 10, 11, 16, 22, 57, 58, 73, 107, 108, 131, 215
Barbu, Ion : 33
Battaglia, Salvatore : 56, 310
Baudelaire, Charles : 166
Bazin, Hervé : 30, 45, 83
Beaumarchais, Pierre - Augustin Caron, de : 122, 162
Beauvoir, Simone de : 5, 70, 71, 80, 109, 268
Béchet : 8
Beram, Elena : 187
Bolintineanu, Dimitrie : 12, 13, 14 19, 20, 23, 25, 26, 57, 69, 133, 139
Bolster Richard : 108
Booth, Wayne C. : 193
Bourget, Paul : 279, 282
Brodkin, Mary : 5

C

Camoëns sau Camoës, Luis de : 126
Caraglale, Ion Luca : 279

Caragiale, Mateiu : 31, 32, 51, 76, 77, 78, 131, 199, 208, 247, 248, 273
Carlyle, Thomas : 238
Carpaccio, Vittore : 208
Castro, Ines de : 126
Călin, Liviu : 200
Călinescu, George : 20, 27, 35, 47, 52, 75, 87, 90, 94, 100, 104, 111, 112, 125, 133, 154, 171, 172, 185, 186, 188, 193, 216, 217, 225, 228, 233, 243, 245, 248, 249, 250, 262, 273, 275, 277, 301, 302, 307, 308
Cervantes, Miguel de : 40
Charpentier : 249
Chiriacev, Al. : 237
Chopin, Frédéric : 279
Ciobanu, Nicolae : 35, 144, 145, 150
Cioculescu, Șerban : 112, 137, 156, 234, 258, 301, 302, 307
Cocteau, Jean : 170
Colette, Gabrielle : 267
Constant, Benjamin : 280
Constantinescu, Pompiliu : 38, 48, 120, 144, 172, 179, 214, 258
Corelli, Arcangelo : 286
Corneille, Pierre : 11
Coșbuc, George : 33, 34
Creangă, Ion : 276
Creția, Petru : 126
Croce, Benedetto : 56, 57
Crohmălniceanu, Ov. S. : 47, 53, 54, 94, 95, 234, 284, 285
Cronin, Archibald Joseph : 270

D

Dagupta, Maitreyi : 191
Dante, Alighieri : 7
Darie, Ion (Cezar Petrescu) : 144
David, Louis : 160
Defoe, Daniel : 7
Delavrancea, Barbu (Ștefănescu) : 20
Deutsch, Hélène : 223, 224
Dickens, Charles : 52, 131
Dimitriu, Dana : 142
Dostoievski, Feodor Mihailovici : 11, 161, 162
Druon, Maurice : 83
Duhamel, Georges : 83
Dumas, Alexandre tatăl : 125
Dumas, Alexandre fiul : 18
Durand, Gilbert : 73, 74

E

Eftimiu, Victor : 12
Eliade, Mircea : 34, 35, 44, 103, 121, 139, 167, 172, 173, 175, 176, 177, 190, 191, 231, 301
Eliot, George : 30
Eminescu, Mihai : 33, 34, 109, 119
Engels, Friedrich : 81
Enescu, George : 190

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

F

Farrère, Claude : 279
Filimon, Nicolae : 20, 28, 88, 139, 208, 273
Flaubert, Gustave : 10, 11, 40, 43, 56, 57
Foucault, Michel : 82
France, Anatole : 43, 57, 228, 258, 282
Frank, Manfred : 135
Freud, Sigmund : 9, 116

G

Galaction, Gala : 32, 43, 75, 129, 228, 236, 298
Galsworthy, John : 22, 83, 205
Garbo, Greta : 34, 61, 78, 209, 249
Gary, Romain : 226
Gautier, Théophile : 9
Genette, Gérard : 208
George Alexandru : 56
Georgescu, Paul : 94, 116, 310
Géraldy, Paul : 279, 282
Gide, André : 170
Girard, René : 40
Goethe, Johann Wolfgang von : 6, 264
Goldmann, Lucien : 82, 83
Gorki, Maxim : 83
Gulian, Emil : 187
Gurian, Sorana : 310
Guyau, Marie-Jean : 118

H

Hardy, Thomas : 10, 125
Harvey, W. Y. 193
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 28
Hasek, Jaroslav : 212
Heliade-Rădulescu, Ion : 33, 58
Hemingway, Ernst : 93, 212
Hériat, Philippe : 45
Hocke, Gustav René : 207
Holban, Anton : 15, 16, 26, 34, 37, 42, 43, 74, 99 102, 103, 116, 123 124, 125, 128, 133, 135, 140, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 186, 187, 189, 191, 195, 201, 212, 213, 214, 215, 216, 233, 235, 236, 239, 243, 248, 259, 260, 262, 265, 279, 280, 281, 284, 286, 287, 310
Husserl Edmund : 234

I

Ibrăileanu, Garabet : 10, 40, 45, 59, 60 71, 79, 108, 117, 144, 147, 158, 156, 160, 161, 167, 179, 180, 181, 188, 233, 235, 246, 250, 251, 262, 267, 281, 286, 291, 296
Ibsen, Henrik : 9, 293
Iorga, Nicolae : 144
Iosefina (Joséphine — Marie Josèphe Tascher de la Pagerie) căsătorită întîi cu vicontele Beauharvais, apoi cu generalul Napoleon Bonaparte : 100
Iosifescu, Silvian : 229, 231

J

James, Henry : 56
Jennings, Chantal Bertrand : 53, 80, 107, 108

K

Kellog, Robert : 193
Kipling, Richard : 279
Kirkegaard, Sören : 109
Kogălniccanu, Mihail : 58

L

La Bruyère, Jean de : 215
Laclos, Pierre Choderlos de : 7
Laforgue, Jules : 107
Lalou, René : 83
Lamartine, Alphonse de : 107
La Palice, Jacques de Chabannes, seigneur de : 289
Lawrence, Thomas Edward : 131
Lăzărescu, Gheorghe : 37, 222, 230, 299
Lehman, Rosamund : 170
Lévy Strauss, Claude : 81
Liszt, Franz : 279
Lodge, David : 193
Longos : 30, 48
Loti, Pierre : 279
Lovinescu, Eugen : 12, 37, 38, 120, 128, 189, 213, 214, 215, 216, 235
Lupasco, Stéphane : 152

M

Mallarmé, Stéphane : 134
Malraux, André : 139
Manciulea, Mariq : 211, 212
Mann, Thomas : 22, 83, 131, 310
Manolescu, Nicolae : 12, 14, 23, 86, 103, 117, 139, 173, 229, 242, 308, 310,
Manolovici, Lidia : 187
Marcel, Gabriel : 105
Mare, V. : 237
Maria Luiza de Habsburg — Lorraine : 100
Martin du Gard, Roger : 22, 83, 205
Marx, Karl : 81
Maupassant, Guy de : 22, 57, 72, 73.
Mauriac, François : 45, 83
Maurois, André : 122
Merimée, Prosper : 107
Michelangelo Buonarroti : 160
Michel, Arlette : 63, 64
Michelet, Jules : 267
Mihăescu, Gib : 19, 26, 99, 100, 124, 125, 137, 158, 196, 202, 245, 273, 287, 306
Miller, Nancy K. : 6
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) : 20
Muthu, Mircea : 183
Musset, Alfred de : 27

Scanned with OKEN Scanner

N

Napoleon I : 100
Nerval, Gérard de : 8, 9
Novarro Ramon : 249
Nykerinos : 159

O

Ornea, Z. : 295

P

Papadat-Bengescu, Hortensia : 21 22, 31, 47, 53, 54, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 75, 78, 84, 87, 91, 99, 100, 104, 114, 139, 140, 141, 142, 143, 151, 167, 188, 189, 190, 195, 196, 202, 205, 225, 228, 230, 231, 247, 248, 259, 261, 271, 285, 289, 292, 299, 300, 303, 309
Papadima, Ovidiu : 55
Papahagi, Marian : 307
Petrescu, Aurel : 234, 235
Petrescu Camil : 15, 16, 28, 37, 41, 43, 51, 54, 55, 58, 64, 65, 72, 73, 74, 75, 78, 86, 87, 120, 128, 139, 142, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 160, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 173, 175, 199, 225, 233, 234, 235, 243, 248, 252, 254, 255, 262, 265, 273, 277, 282, 284, 304, 307, 308
Petrescu, Cezar : 22, 28, 34, 56, 58, 68, 77, 94, 101, 126, 144, 203, 209, 243, 244, 250, 273, 276, 286, 289, 293, 294, 295, 296, 297
Petreseu, Liviu, 19, 140, 142
Picasso, Pablo Ruiz : 37
Piru, Alexandru : 179
Popescu, Magdalena : 142
Poulet, Georges : 8, 9
Prévost, Claude : 309, 310
Prévost d'Exiles (abatele) : 3
Preda, Marin : 310
Proust, Marcel : 11, 66, 110, 134, 192, 208, 225, 233, 234, 284
Puccini, Giacomo : 286

R

Racine, Jean : 6, 11, 164, 280, 281, 282
Radian, Sanda : 42, 83
Radu, I. : 237
Rădulescu, Mihai : 238, 239
Rafael, Sanzio : 160
Ralea, Mihai : 144, 145
Rebreanu, Liviu : 24, 27, 31, 33, 36, 37, 51, 58, 67, 74, 84, 89, 91, 95, 99, 128, 136, 139, 145, 147, 160, 167, 182, 183, 216, 217, 236, 252, 275, 276, 289, 307, 308
Renard, Jules : 45, 278
Richardson, Samuel : 7
Robert Marthe : 7, 8, 51
Roșca, Al. : 237
Roșca M. : 237
Rotaru, Ion : 153
Rousseau, Jean-Jacques : 7

Scanned with OKEN Scanner

S

Sadoveanu, Mihail : 15, 23, 30, 31, 55, 56, 80, 101, 129, 167, 216, 217, 219, 221, 222, 228, 258, 270, 272, 286, 289, 292, 307
Saint-Pierre, Bernardin de : 114
Samain, Albert : 27, 279, 283
Sand, George : 10, 63, 107
Sartre, Jean-Paul : 134, 135
Săndulescu, Al : 26, 27, 111
Schileru, Eugen : 54
Schopenhauer, Arthur : 181, 182, 276
Schubert, Franz : 287
Sebastian, Mihail : 26, 34, 38, 39, 40, 43, 63, 74, 75, 99, 100, 102, 103, 113, 131, 139, 158, 160, 162, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 192, 209, 211, 213, 214, 215, 233, 234, 235, 236, 243, 256, 265, 276, 284, 297, 310
Serghi, Cella : 59, 91, 128, 172, 309
Shakespeare, William : 6
Shaw, Bernard : 130, 257, 258
Sheldon : 236
Sholes, Robert : 193
Sklovskĭ, Victor : 246, 247
Slavici, Ion : 13, 14, 16, 19, 22, 23, 49, 139, 145
Soroceanu, Tache : 186
Sperber, Dan : 135
Staël (Doamna de) : 10, 63
Stendhal (Henri Beyle) : (11, 40, 58, 107, 108, 131, 236, 242
Stere, Constantin : 39, 47, 68, 69, 158, 159, 160, 161, 179, 180, 181, 205
Stevenson, Robert Louis Balfour : 55
Streinu, Vladimir : 197, 180, 220, 221, 222

Ş

Şuluţiu, Octav : 171

T

Tagore, Rabindranath : 192
Teodoreanu, Ionel : 18, 22, 26, 29, 34, 35, 45, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 66, 72, 73, 78, 87, 88, 89, 90, 100, 104, 113, 115, 116, 135, 139, 144, 145, 148, 149, 150, 157, 163, 164, 168, 172, 185, 191, 192, 193, 194, 232, 237, 242, 247, 248, 250, 252, 261, 265, 267, 268, 269, 273, 278, 279, 281, 289, 292, 293, 295, 296, 302, 303
Teodoreanu, Velisar Ştefana : 185
Timuş, Ioan : 126
Tiţian, Vecellio : 277
Tocilescu, Olga : 179
Tolstoi, Lev Nicolaevici : 10, 11, 57, 110, 161, 162, 281
Torquemada, Tomas de : 127
Turgheniev, Ivan Sergeevici : 11, 108, 147, 161, 162, 268, 276, 282

Scanned with OKEN Scanner

U

Ungheanu, Mihai : 290, 291

V

Valerian, I. : 189
Valéry, Paul : 108
Van Genep, A. : 300, 301
Verlaine, Paul : 27
Vianu, Tudor : 62, 63, 213, 214, 217
Villon, François : 25, 105, 279, 282
Vinea, Ion : 234
Vladimirescu, Tudor : 279
Vlahuță, Alexandru : 13, 14, 28, 43
Vries, Jean de : 6

W

Wagner, Richard : 285
Weininger : 283
Wilde, Oscar : 128, 282

Z

Zaciu, Mircea : 156
Zalis, Henri : 291
Zamfirescu, Duiliu : 25, 37, 57, 65, 84, 139, 282
Zamfirescu, G. M. : 32, 50, 78, 90, 298
Zola, Émile : 11, 53, 70, 80, 107, 146
Zörgö, P. : 237

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GRIGORE PĂTRAȘCU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 16.09.86.
Coli ed. : 18,66. Coli tipar : 20,5.

Tiparul executat sub c-da nr. 89
la Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

3

În seria „Universitas" au apărut :

George Gană — Opera literară a lui Lucian Blaga

Petru Caraman — Datina colindatului la români, slavi și la alte popoare

Adrian Fochi — Estetica oralității

Al. I. Amzulescu — Cîntecul nostru bătrînesc

Ștefan Lemny — Originea și cristalizarea ideii de patrie în cultura română

Urmează să apară :

Dorina Grăsoiu — Mihail Sebastian

Mircea Anghelescu — Ion Heliade Rădulescu

Lei 14

Scanned with OKEN Scanner